782 ZB54

Bitter

Reform der oper

151030

| | | | |
|---|---|---|---|
| Sep 21 | H Comte Allen | | |

Book No. 782 ZB54

Accession 151030

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY

7 DAY BOOK

Form 3431 30M 4-37

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 03554 0575

Acc 5507

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY

Careful usage of books is expected, and any injury or loss is to be paid for by the borrower. A charge of two cents will be made for each day, or fraction thereof, that this book is kept overtime.

SEE DATE WHEN DUE BELOW

This book may be renewed if not requested by other borrowers.

Report change of address promptly.

F. 3439 150M 1-37

# DIE

# REFORM DER OPER

DURCH

# GLUCK

UND

# R. WAGNER'S

# KUNSTWERK DER ZUKUNFT

VON

C. H. BITTER,
Königlich Preussischem Staatsminister.

BRAUNSCHWEIG,
DRUCK UND VERLAG VON FRIEDRICH VIEWEG UND SOHN.
1884.

Alle Rechte vorbehalten.

782
Z B 54
151030

3 1223 03554 0575

# VORWORT.

Erst als die nachfolgende Schrift bereits zum Druck befördert war, gelangte das Buch von M. Wirth:

Bismarck, Wagner, Rodbertus,
drei deutsche Meister,

in meine Hände.

Wäre dies früher der Fall gewesen, vielleicht dass ich das, was meinerseits darüber zu sagen ist, mit dem Nachfolgenden hätte verbinden können.

Wie die Sache liegt, musste ich mir vorbehalten, in besonderer Schrift mich specieller über den musikalisch-geschichtlichen und ästhetischen, wie über den politisch socialen Charakter des Wirth'schen Buches auszusprechen. Dies ist in dem Märzheft der Deutschen Revue geschehen.

An dieser Stelle möchte ich aber vor Allem noch einmal betonen, dass ich meinerseits nicht vermag, für den Fürsten Bismarck, den grossen deutschen Minister, in seiner alle vor ihm in den Blättern der Geschichte verzeichneten Staatsmänner so weit überragenden Bedeutung, die Parallele mit R. Wagner als zulässig anzuerkennen, mit einem Manne, der, wie durchgreifend er in seiner Kunst gewirkt haben mag, von M. Wirth zum erstenmale, und nach meiner Auffassung mit völligstem Unrecht als der grösseste Künstler bezeichnet worden ist, den die Welt bisher gesehen!

Ebensowenig bin ich geneigt dem zuzustimmen, dass Rodbertus, wie dankbar man seine Studien auf dem wirthschaftlichen Gebiete aufnehmen mag, als ein Mann von so weltbewegender Grösse betrachtet werden könne, dass man ihn dem Fürsten Bismarck an die Seite setzen dürfte. Die Grösse Bismarck's hat mit der von Wagner und Rodbertus nichts gemein.

Stellt man diese drei Männer unter dem Gesammtbegriff:

Drei deutsche Meister

neben einander, dann ergiebt sich von vornherein die Minderschätzung, die man dem zuerstgenannten und die Ueberschätzung, die Herr Wirth den beiden anderen hat zu Theil werden lassen, unter denen selbst noch R. Wagner der so viel bedeutendere ist, dass man an seinem Andenken in der Gleichschätzung mit Rodbertus ein Unrecht begeht.

Wenn ich dies ausspreche, so wird man vielleicht in den nachfolgenden Blättern hiergegen einen Widerspruch finden. Denn für R. Wagner als theoretischem Schriftsteller habe ich wenig Anerkennung aussprechen können.

Ich erblicke in ihm einen hochbegabten und verdienstvollen Künstler und ich erkenne in seinen Compositionen nach vielen Seiten hin Blitze von Genie, eigenartige Gedanken und Wirkungen, berechtigtes Fortschreiten auf den Bahnen des musikalischen Dramas. Er hat, wie wenige in seiner Kunst, an seinen Stern geglaubt.

Aber er hat Alles nur unter dem einen Gesichtswinkel seines eigenen unfehlbaren Ichs betrachtet.

Er, ein Meister in der Reclame und in deren Leitung, würde grösser gewesen sein, wenn er für das, was seine grossen Vorgänger, zum Theil selbst seine Zeitgenossen, geschaffen haben, mehr Anerkennung gehabt hätte.

Mag das Grab den Leib mit seinen menschlichen Schwächen decken.

Der Künstler gehört der Geschichte an. Wie dessen Leistungen und glanzvolle Seiten, so bedürfen seine Irrthümer und Fehler der Klarstellung. Der Kunst ist ebensowenig damit ge-

dient, wenn die ihr Angehörigen über Gebühr erhoben, fast ausserhalb des Rahmens menschlicher Grösse gestellt, als wenn sie in ungerechter Weise herabgesetzt werden.

Wenn man versucht hat, Beethoven's neunte Symphonie als den Anfang einer neuen Weltordnung, einer neuen Religion zu bezeichnen, so spricht dies deutlich genug dafür, dass auch die Fortschritte, die wir der Kunst seitdem verdanken, vor Ueberschätzung gehütet werden müssen. Auch sie stehen in ihrer Zeit und werden mit dem Wechsel alles Irdischen ihren Gang gehen, auch wenn die Nachfolge ihnen gerechte Anerkennung nicht versagen wird.

Wiederholt sind diejenigen, die nicht an die Unfehlbarkeit alles dessen glauben wollten, was R. Wagner gesagt, gethan, geschrieben hat, als Personen von undeutscher Gesinnung bezeichnet worden. Ich spreche hierin aus Erfahrung.

Ein solcher Standpunkt ist einer Erörterung nicht werth. Der deutsche Patriotismus hat anderen Aufgaben gerecht zu werden, andere Bedingungen zu erfüllen, als der Wagner-Cultus in Anspruch nehmen darf.

Die Geschichte weist in ihrer ewigen Unparteilichkeit jedem, der in ihr einen Platz zu gewinnen vermocht hat, diesen an. Kein agitatorisches Parteitreiben vermag ihn zu erniedrigen oder zu erhöhen. Die Grösse der „Weltanschauung und des Fortschritts" ist nicht bloss den Freunden und Verehrern R. Wagner's erkennbar. Sie ist ein Gemeingut Aller, auch derer, die mehr als an den Cultus der Person, an die Reinheit der Ideale, sowie an die Gewalt der diese beherrschenden Erscheinungen glauben, nach diesen ihren Standpunkt regeln.

Diesen letzteren möchte ich hinzugerechnet werden.

Mag ich in den mir angehörigen Ueberzeugungen irren; ich glaubte ihnen gerecht werden zu sollen. Von ihnen aus habe ich die nachfolgenden Blätter geschrieben.

Berlin, im Juli 1884.

C. H. Bitter.

# INHALT.


Seite

I. Einleitung . . . . . 3
II. Händel und seine Opern . . . . . 24
III. Lully und Rameau . . . . . 65
IV. Graun . . . . . 101
V. Johann Adolph Peter Hasse . . . . . 137
VI. Tommaso Traëtta . . . . . 162
VII. Gluck's ältere Opern . . . . . 188
VIII. Gluck's Reform der italienischen Oper . . . . . 244
IX. Gluck's französische Opern . . . . . 262
X. R. Wagner und seine Theorie . . . . . 277
a. Verhältniss der übrigen Künste zum Kunstwerk der Zukunft . . . . . 278
b. Die Sprache des Orchesters . . . . . 285
c. Der Künstler der Zukunft und die dramatische Musik . 302
d. Das Publikum der Zukunft . . . . . 309
e. Die Oper, ihr Zustand und ihre Entwickelung . . . . 313
f. Zur Geschichte der Oper . . . . . 317
g. Die Arie und das Recitativ . . . . . 323
h. Die Formen in der Oper . . . . . 328
i. Schlussbetrachtungen über R. Wagner's Theorien . . 331

# DIE

# REFORM DER OPER

## DURCH GLUCK

UND

## R. WAGNER'S KUNSTWERK DER ZUKUNFT.

---

# I.

# EINLEITUNG.

Die neueste Phase des Wagner-Fanatismus hat sich zu einem „Wagner-Lexikon“ erhoben, in welchem auf nicht weniger als 984 Seiten die Hauptbegriffe der Kunst- und Weltanschauung des „Meisters“ in wörtlichen Anführungen zusammengestellt sind[1]), damit ja niemand in die für den Wagnerianismus entsetzliche Lage gerathen könne, die Aussprüche des Verstorbenen anders aufzufassen, als die alleinseligmachende Zukunftslehre dies gestattet, oder gar sie misszuverstehen.

Wir lesen darin in Anlehnung an Schopenhauer über den generellen Begriff, den wir den R. Wagner'schen Kunstreformen zum Grunde zu legen haben, folgendes:

„Im Drama sollen wir Wissende werden durch das Gefühl.“

„Bei Wagner wird die pessimistische Weltanschauung zum Keime regeneratorischer Gedanken. Die Verurtheilung des sichtbaren Weltendaseins wird von ihm auf bestimmte Formen dieser Sichtbarkeit bezogen, denen gegenüber aber beständig der Gehalt des künstlerischen, schöpferischen Gemüthes die Möglichkeit eines Anderen, Besseren verbürgt.“

„Jene Verurtheilung trifft die Zweckmässigkeitsorganisation des Staats. Seine künstlerischen Schranken stabilisiren diejenigen Lebensbeziehungen, deren natürliches Gesetz die Liebe ist. Das Liebesbedürfniss des Individuums drängt zur Gesellschaft, zur Gemeinsamkeit, zur künstlerischen Genossenschaft. Was als föderativer Geist der Deutschen diesem rein menschlichen Drange entspricht, mahnt den barbarischen kunstfeindlichen Staatsverfassungen eine deutsche

[1]) Von Carl Wilhelm Glasenapp und Heinrich v. Stein.

Politik gegenüberzustellen. Es ist der Vorzug des Deutschen, dass er sich auf politische Zweckmässigkeit nie verstand; zu seinem vollkommenen Verderb droht jedoch dieser Vorzug zu führen, seit ein fremdes Element unter der Maske der Gebildetheit in den Parteien in der Presse, ja in der Kunst zu Ansehen gelangte: das Judenthum, das böse Gewissen unserer Civilisation.

Den Menschen durch einen trügerischen Anschein der Menschlichkeit um sich selbst zu belügen, darin besteht das Wesen unserer Civilisation. Ein Ueberrest der semitisch-lateinischen Weltreiche ein Werk der diesen Traditionen entstammenden Kirche, ist sie der gerade Gegensatz einer durch sociale Vernunft anzuleitenden Cultur. Nennt sie sich christlich, so werde ihr das Bild Jesu als ihre völlige Verneinung entgegengehalten. Die wirkliche christliche Liebe aber, das erlösende Mitleiden wende sich dem leidenden Arbeiter zu, in dessen Empörung gegen den Besitz, das Eigenthum die wahrhaftige Regung der heutigen Oeffentlichkeit anzuerkennen ist."

Man wird von mir kaum erwarten, dass ich in den nachfolgenden Blättern an die socialistischen Träumereien, die hier ihre Andeutung finden anknüpfen, oder mich auf eine Erörterung der deutschen Politik des Staats einlassen, oder über das Zerrbild des Judenthums in der Musik und unserer heutigen Civilisation äussern werde.

Ich erkenne aber an, dass der Satz der Vorrede des Wagner Lexikons, den ich vorangeschickt, in festgeformten knappen Zügen ein Bild von der Weltanschauung giebt, wie diese sich in dem Schöpfer des Kunstwerks der Zukunft ausgeprägt hatte.

Ich habe meinerseits nun nichts mit diesen Weltanschauungen zu thun, die mit der Kunst als solcher in keinem oder mindestens nur in sehr gezwungenem Zusammenhange stehen. Ich werde mich vielmehr nur mit der Kunst selbst beschäftigen, insbesondere mit der Oper und werde daher bei Seite lassen, was dieser und den auf sie zurückführenden Theorien R. Wagner's nicht angehört. Ich werde mich auch so wenig als nur irgend thunlich mit den historischen Anfängen der Oper selbst beschäftigen.

Wie die Musik überhaupt aus unscheinbaren Anfängen und in Jahrhunderte langem Kämpfen und Ringen zu ihrer jetzigen hohen Blüthe und Bedeutung emporgewachsen ist, so hat insbesondere auch die dramatische Musik ihre Kindheit gehabt. Ihre Entwickelung und ihr Wachsthum ist in zahlreichen Schriften von kundigen Händen nachgewiesen.

Es kann nicht die Absicht der nachfolgenden Blätter sein, oft Gesagtes zu wiederholen. Nicht Caccini oder Jacopo Peri, nicht Mattheson oder Reinhard Keiser sollen in ihren dramatischen Arbeiten betrachtet werden; und so sehr Alessandro Scarlatti als der Urvater der Oper auch von ihrem jetzigen Standpunkt aus, unsere bewundernde Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, so liegt seine Blüthezeit doch mehr als ein halbes Jahrhundert vor derjenigen Zeitepoche zurück, welche den Schwerpunkt der nachfolgenden Betrachtungen bilden soll.

Es ist meine Absicht, die Reform der Oper durch Gluck der Aufmerksamkeit des geneigten Lesers zu unterbreiten, nicht so sehr, weil ich glauben könnte, dass dieser grosse Tonsetzer in Deutschland und über die Grenzen unseres Vaterlandes hinaus nicht hinreichend gewürdigt, seine kunsthistorische Stellung nicht bekannt genug geblieben sei, als deshalb, weil die Umstände, unter denen in ihm der Gedanke der Reform der Oper gereift, zur Entwickelung gelangt ist, gegen seine grossen Leistungen selbst mir vor der Nachwelt zurückgetreten zu sein scheinen.

Vor Allem aber habe ich das Bedürfniss gefühlt, jene grosse Reform der Oper zum Gegenstande einer kunstkritischen und vergleichenden Besprechung zu machen, weil eine gewisse Richtung der Gegenwart in einseitiger Ueberhebung und unter Verkennung und Verdunkelung der Geschichte und der von ihr beglaubigten Thatsachen die Reform der Oper durch Gluck als ein kaum nennenswerthes Ereigniss dargestellt sehen möchte. Man glaubt hierdurch dem Ruhm und der Grösse Richard Wagner's als des eigentlichen Reformators der ernsten Oper eine um so höhere Bedeutung zumessen zu können.

Ist es doch dahin gekommen, dass in einer neueren Schrift und in den an sie anknüpfenden Besprechungen in allem Ernste die Frage hat erörtert werden können, ob die deutsche Opernbühne neben Mozart's „Zauberflöte“ noch „Figaros Hochzeit“ und den „Don Juan“ oder eine oder die andere Oper von Gluck zulassen dürfe?

Leider hat der „Meister“ selbst am meisten dazu beigetragen, die Geschichte der Oper zu fälschen. Die in seinen Schriften niedergelegten Angaben, Theorien, Anschauungen und Nachweise beruhen auf unhaltbaren und doch so positiv hingestellten Grundlagen, dass die gläubigen Jünger der Zukunft sehr wohl sich dem täuschenden Glauben hingeben durften, Gluck habe neben R. Wagner nur eine sehr unerhebliche Stellung zu der Reform der Oper eingenommen.

Wohl darf man annehmen, dass auch ohne nähere Darlegung der einzelnen Phasen der Geschichte diese in ihrem gewaltigen Gange die Wahrheit der Thatsachen aus dem Wuste des Parteitreibens und agitatorischer Sonderbestrebungen hervorheben, dass sie vor dem Glanze neuerer Erscheinungen die strahlende Grösse eines Kunstheroen nicht werde erbleichen lassen, dessen gewaltige Persönlichkeit die dramatische Musik in die allein richtigen Bahnen zu leiten vermocht hat, in diejenigen Bahnen, auf denen überhaupt es erst möglich geworden ist, für jene dramatisch-musikalischen Gebilde die Bedingungen der Existenz zu schaffen, die mit Recht oder Unrecht thatsächlich im Augenblick die Opernbühnen beherrschen und bei einer grossen Menge von Kunstinteressenten als die einzige und alleinige Opernform betrachtet werden, der ein Recht der Existenz zuerkannt werden kann.

Freilich giebt es auch hier noch immer Grössen, denen ihr historischer Standpunkt, der Glanz ihres Namens bis auf Weiteres belassen wird. Palestrina, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Weber, Cherubini und einige Andere mögen zu diesen gerechnet werden und auch Gluck wird historisch noch geduldet.

Im Grunde aber werden auch diese Meister schon mehr oder weniger als versunkene Grössen betrachtet und wenn Beethoven ihnen noch nicht beigesellt wird, so hat dies seinen Grund nicht in der unbedingten Anerkennung dieses grossen Meisters, sondern lediglich darin, dass der Schwerpunkt seiner Kunstformen in der Instrumentalmusik, nicht in der Oper, oder wie man es richtiger bezeichnen muss, in dem musikalischen Drama liegt.

Nun wird es freilich nicht so leicht gelingen, die Welt zu überzeugen, dass die unvergleichlichen und unvergänglichen Kunstwerke, die wir den genannten grossen Meistern und so vielen Anderen, ihnen gleich oder nahestehenden verdanken, eigentlich nur noch der Rumpelkammer angehören. Wenn man aber in einem für die jetzigen Kunstanschauungen maassgebenden Werke lesen muss, dass wir „die naturwidrige Ausgeburt des Oratoriums nur der eigensüchtig feigen Stimmung der Dichtkunst verdanken, welche dem gewaltig anschwellenden Ungeheuer der Musik, wie um dieses zu begütigen, einige zu erübrigende Bissen von sich zum Frasse hingeworfen habe, um egoistisch gebietend, in ihrer besonderen Sphäre ganz und ungestört sie selbst bleiben zu dürfen[1])“, dann

[1]) R. Wagner's ges. Schriften. Th. 3. Das Kunstwerk der Zukunft, S. 141.

erkennt man bereits, dass über Händel's grossartigste Meisterwerke, seine Oratorien, der Stab gebrochen ist von jener Seite her, die, wie sie die Formen und Regeln, in denen die Kunst bisher ausgeübt worden, zerschlagen zu haben wähnt, auch an ihre grössesten Erscheinungen die Hand legen zu können glaubt.

Oder wäre eine derartige Auffassung zu pessimistisch, wenn der „Meister" uns an einer anderen Stelle seiner gesammelten Schriften (Bd. IV, S. 294) über einen grossen Dichter der Vergangenheit folgendermassen belehrt?

„So wissen auch jetzt unsere literarischen Müssiggänger sich und ihrem ästhetisch-politisch faullenzenden Lesepublicum keine erquicklichere Unterhaltung zu verschaffen, als nochmals und immer wieder an Shakespeare herumzuschreiben. Sie begreifen allerdings nicht, dass der Shakespeare, den sie mit ihren schwammig-kritischen Organen auszullen, keinen Pfifferling werth ist, und höchstens als das Papier zur Ausstellung ihres Armuthszeugnisses taugt, das sie mit so überfliessender Wonne sich selbst geben. Der Shakespeare, der uns einzig etwas werth sein kann, ist der immer neu schaffende Dichter, der zu jeder Zeit das ist, was Shakespeare zu seiner Zeit war[1])."

Wie wir hier den grossen britischen Tragöden von dem Dichter Wagner begraben sehen (denn als Dichter wollte dieser sich übergross dünkende, in Selbsterhebung und Ueberhebung sich überstürzende revolutionäre Geist der Gegenwart gegenüberstehen), so finden wir als durchgehenden Faden in allen seinen Aeusserungen die tiefste Verachtung alles dessen, was vor ihm in seiner Kunst geschaffen worden, nur hie und da leise übertüncht mit anerkennenden Floskeln, zwischen denen die eigentliche Gesinnung deutlich hervorleuchtet.

Nur zwei seiner Kunstgenossen sind dieser alles vernichtenden kritischen Stimmung entgangen. Es sind dies Beethoven und Franz Liszt. Des letzteren Persönlichkeit und künstlerisches Streben verbot eine ähnliche Nichtbeachtung. Warum Beethoven noch geduldet

[1]) Gegen diese so bestimmt ausgesprochene Herabwürdigung des grossen Dichters verschlägt es nichts, wenn an anderen Orten (z. B. Th. 9, S. 129 der gesammelten Schriften) über Shakespeare ein anderer Ton angeschlagen wird. Auch Mozart und Weber werden von Zeit zu Zeit mit dem Schimmer anerkennender Bemerkungen umstrahlt, um dennoch sachlich als historisch verblichene Grössen dargestellt zu werden. Die Anerkennung, die der Ouverture zum Freischütz zu Theil wird, macht nicht gut, was im Allgemeinen an dem Componisten dieser herrlichen Oper, die kein Musikdrama im Sinne des Kunstwerks der Zukunft ist, gesündigt wird.

wird, werde ich später andeuten. Ich verweise aber noch auf S. 301 des ebengedachten Bd. IV, wo bemerkt wird, dass Mozart's „Don Juan" „vor dem heutigen, gänzlich veränderten, börsengeschäftlichen oder geheimregierungsräthlichen Publicum der Gegenwart" gar kein Verständniss mehr finden könne.

„Mit Rossini ist die eigentliche Geschichte der Oper zu Ende." Mit diesem Paradoxon beginnt ein längerer Satz, den R. Wagner[1]) mit der ihm eigenen apodictischen Sicherheit seines unfehlbaren Urtheils aufstellt, um denselben Satz mit den Worten zu schliessen: „So viel ist gewiss, mit Rossini starb die Oper."

Diese doppelte Betheuerung einer Thatsache, deren Unwahrheit sich von einem Tage zum anderen immer von Neuem darstellt, hinderte den fruchtbaren Schriftsteller nicht, noch etwa 80 enggedruckte Seiten hindurch über die weitere Entwickelung der todten Oper zu schreiben und Carl Maria von Weber, Auber und Meyerbeer vor das Forum seiner vernichtenden Kritik zu ziehen.

Will man Richard Wagner's Ausspruch über Rossini richtig verstehen, so darf man nicht übersehen, dass der „Meister" von der Höhe seiner Betrachtungen aus die Oper in unserem heutigen Sinne lediglich als die Umschreibung der Arie, wie er sich und seinen Lesern diese Gesangsform vorconstruiren möchte, hinstellt.

Die Arie aber schliesst nach ihm den Begriff der Melodie in sich, der Melodie, die, man kann es nicht anders sagen, R. Wagner hasst. Es ist dies freilich dieselbe Melodie, in der sich der Gesang verkörpert, dieser Hauptträger der Oper, der Gesang, den er aber ebenso hasst, wie „das Wesen der Melodie selbst, in welche sich das ganze Gerüst der Arie aufgelöst hatte[2])".

„Selbst an der Arie Gluck's und seiner Nachfolger hatte sich das Publicum nur in dem Grade erbaut, als die durch die Textunterlage bezeichnete allgemeine Empfindung im rein melodischen Theile dieser Arie einen Ausdruck erhalten hatte, der wiederum in seiner Allgemeinheit sich nur als absolut ohrgefällige Tonweise kund gab."

Es ist nicht ganz leicht, einem solchen wunderlich verzwickten Satze einen festen Sinn unterzulegen. In gewöhnliches Deutsch übersetzt würde er etwa lauten müssen: „Die dem Ohre wohlgefällige,

---

[1]) R. Wagner's Ges. Schriften. Th. 3. Die Oper und das Wesen der Musik, S. 316.

[2]) Ibid. S. 318.

schöne und edle Melodie sagte dem Publicum deshalb besonders zu, weil sie der Ausdruck der Stimmung war, welche der Text darlegen sollte."

Eine solche Erklärung würde freilich Jedermann für sehr vernünftig und sachgemäss erachten; aber R. Wagner, der mit vollen Segeln seiner unendlichen Melodie und dem aus den sogenannten Leitmotiven aufgebauten, durch symphonische Orchestersätze zusammengefügten Zukunftsdrama zusteuerte, als er diese Sätze schrieb, die zu dem Wesen der Melodie und der Arie wie die Faust auf das Auge passen, würde eine derartige Auffassung natürlicherweise wenig zusagen.

Ich sagte vorher, Wagner habe die Arie wie die Melodie gehasst. „Die Opernarie, sagt er[1]), war doch ewig unfruchtbar, immer nur sie selbst, ein musikalisches Substrat; ihr ganzer luftiger Körper verflog in die Melodie."

R. Wagner spricht diese Worte aus, indem er Rossini charakterisirt, der „die nackte, ohrgefällige, absolute, melodische Melodie (d. h. die Melodie, die eben nur Melodie war und nichts Anderes) suchte und gefunden hatte. Der „Meister" katexochen hat dabei aber eines übersehen, was ihm auch bei seiner Tetralogie wie bei den anderen Werken seiner letzten Schaffensperiode entgangen zu sein scheint; dass nämlich Rossini's glänzendste Seite nicht in der Arie, nicht in der Melodie als solcher lag, sondern in dem Gesange. Für diesen, für die Menschenstimme, schrieb er in erster Linie seine für die damalige Musikwelt berauschenden Melodien, und diesem Umstande hat er seine ungeheuren Erfolge, seine Popularität zu verdanken. Declamation und Wahrheit des Ausdrucks im Sinne des Dramas waren für ihn Nebendinge, obschon er, wo er es für nöthig hielt, auch für sie seine Ausdrucksmittel bereit hatte. Er war auch Harmoniker, freilich nicht in dem Beethoven'schen oder Wagner'schen Sinne, nicht für das Orchester, nicht in der symphonischen Bedeutung des Wortes, am wenigsten in jenen hin- und herrauschenden, die Singstimme erdrückenden, in Leitmotiven wechselnden und in sich selbst arbeitenden Tongebilden, in denen, was das dramatische Element als Gesang fordert, in psalmodirender Recitation verschwimmt; denn der Gesang als solcher findet dort seine Stelle nicht mehr; aber er war Harmoniker im Wohlklange der mit einander wirkenden mensch-

---

[1]) R. Wagner's Ges. Schriften. Th. 3: Die Oper und das Wesen der Musik, S. 318.

lichen Stimmen. Man betrachte nur die mehrstimmigen Vocalsätze Rossini's, welche dem Einzelgesange, wie den grossen Chor und Ensemblemassen seiner Finales gegenüber recht eigentlich darauf berechnet waren, dem Zusammenwirken der Stimmen Geltung zu verschaffen und man wird anerkennen müssen, dass dieser grosse Meister in der Arie, wie in den mehrstimmigen Sätzen mehr gesucht und gefunden hat, als die blosse, nackte, absolute melodische Melodie. Nun kann man ja dem gegenüber behaupten wollen, dass Rossini's Ensemblesätze auch nichts weiter darstellten, als was R. Wagner unter dem Gesammtbegriff der Arie verstanden haben will. Aber eben dieser Gesammtbegriff, den Wagner als die in zwei, drei oder mehrstimmige Tonsätze übersetzte Melodie charakterisirt, ist das, was für die Oper, für die dramatische wie die komische, das entscheidende Element ist; es ist dies immer wieder der Gesang und zwar der in der Melodie dramatisch gefärbte Gesang [1]).

Dieser ist es auch, der C. M. v. Weber in seinem „Freischütz", seiner „Euryanthe", seinem „Oberon" so hoch erhoben hat, die Melodie im Gesange der Menschenstimme. Hier lautete der angebliche Widerspruch nicht, wie Wagner sagt [2]):

„Absolute, ganz für sich allein genügende Melodie gegen den wahren dramatischen Ausdruck",

sondern:

„Dramatischer Ausdruck in der Melodie."

Diesen hat Weber gesucht und — wenn auch nicht überall, so doch in allen entscheidenden Momenten seiner Opern gefunden. Ich erinnere an die Arie der Agathe im zweiten Act des „Freischütz", an die grosse Arie der Rezia im zweiten Act des „Oberon", an die Arie Adolar's im zweiten Act, sowie an die Finales im ersten und zweiten Act der „Euryanthe", vor Allem an die Arie im dritten Act dieser Oper: „Zu ihm! [3])"

---

[1]) R. Wagner stimmt in der Auffassung, dass Duette, Terzette etc. nur als Arien zu betrachten seien, mit dem überein, was La Harpe in seinen Angriffen gegen Gluck (Journal de Paris vom 5. Nov. 1777) ausspricht: „Denn wenngleich die Duetten und Terzetten ebenfalls nichts anderes als Arien sind, da sie auch einen Dialog bilden, so sind sie doch von einer Arie, die nur von einem gesungen wird, sehr verschieden."

[2]) Loco cit. S. 361.

[3]) Welche wunderliche Urtheile auch ausserhalb der Schriften R. Wagner's über Musik und Opern aufgestellt werden, dafür möchte ich eine Stelle aus Laube's „Moderne Charakteristiken" anführen, wo es (Bd. I, S. 287) mit Bezug auf C. M. v. Weber heisst:

Wo Weber den dramatischen Ausdruck ohne Melodie suchte, z. B. in den Partien der Eglantine und des Lysiart der letztgenannten Oper, da traf ihn dasselbe Schicksal, das so viel später R. Wagner bei ähnlichen Veranlassungen ereilt hat; er wurde unverständlich, langweilig. Man betrachte nur, wenn man dies für unrichtig halten möchte, die Zwillingspaare in der „Euryanthe“ und „Lohengrin“, Eglantine und Lysiart und: Ortrud und Telramund, welche ihres Gleichen nur in dem noch langweiligeren Wotan und der entsetzlichen Fricka finden.

Will man sich darüber klar werden, wie sich in dem Ideenkreise Richard Wagner's dessen Verständniss von der Melodie entwickelt haben muss, dann wird man folgenden weiteren Ausspruch desselben in das Auge fassen müssen [1]).

„Ordnete sich die Melodie so dem Wortverse unter (indem sie den Inhalt der Verse veranlasste, sich zwischen die Mittheilung und die innere Empfängniss als schroffe Schranke aufzustellen), begnügte sie sich, seinen Rhythmen und Reimen eben nur die Fülle des gesungenen Tones beizugeben, so bewirkte sie jedoch nicht nur die Darstellung der Lüge und Unschönheit der sinnlichen Fassung des Verses zugleich mit der Unverständlichkeit seines Inhalts, sondern sie selbst beraubte sich aller Fähigkeit, sich in sinnlicher Schönheit darzustellen und den Inhalt des Wortverses zu einem ergreifenden Gefühlsmomente darzustellen.“

Nun kann man zu solchen abstracten, grau theoretischen Auffassungen, wie sie hier dargelegt sind, nur gelangen, wenn man eben über das Wesen einer Sache entweder im Unklaren ist, oder, obschon dies nicht der Fall, sie doch zu bekämpfen, sie zu discreditiren trachtet.

Dass dies letztere in der Absicht lag, ergiebt sich aus der folgenden Wunderlichkeit [2]).

---

„Und Carl Maria von Weber, ein braver, ehrlicher Mann, der sogar ein sehr gescheidter Mann gewesen sein soll, das ist der baare Ausdruck alles Philisterthums geworden, mit seinen einzelnen lyrischen Reizen und all seinem übrigen gemachten, poesielosen Wesen. Weber hat die Oper auf lange Zeit rückwärts bewegt.“

Freilich sagt derselbe Schriftsteller (S. 286) auch von Mozart:

„Nur seine schwächsten Producte (man höre!) die naive, schwatzhafte Zauberflöte, und ich glaube Einiges aus der Entführung sind deutsch.“

[1]) R. Wagner's gesammelte Schriften, Theil 4: Oper und Drama, S. 142.

[2]) Ibid. Dichtkunst und Tonkunst, S. 211.

„Die absolute Melodie, wie wir sie bisher in der Oper verwendet haben, und die wir bei fehlender Bedingung derselben aus einem nothwendig zur Melodie sich gestaltenden Wortverse, aus reinem musikalischen Ermessen der uns altbekannten Volkslied- und Tanzmelodie durch Variation nachconstruirten, war, genau betrachtet, immer nur eine aus den Instrumenten in die Gesangsstimme übersetzte. Wir haben uns hierbei mit unwillkürlichem Irrthum die menschliche Stimme immer als ein, nur besonders zu berücksichtigendes Orchesterinstrument gedacht, und als solches sie auch mit dem Orchester verwebt."

Hier liegt der Kernpunkt des ganzen Irrthums, aller Unwahrheit, deren R. Wagner sich schuldig gemacht hat und in die er auch das Publicum der Oper, in dessem Sinne er zu sprechen sich anmaasst, verstricken möchte [1]).

Für R. Wagner giebt es, so lange es sich nicht um Declamation in psalmodisch recitirendem Sinne handelt, überhaupt keinen Gesang. Die Melodie ist ihm eine Orchesterstimme, der menschliche Gesang nichts Besseres, als ein in die Orchesterbewegung verwebtes Instrument [2]). Niemand spricht mehr gegen diese ungeheuerliche Idee, als der von ihm so geringschätzig behandelte Rossini, von C. M. v. Weber gar nicht zu sprechen. Er aber, der „Meister" wirft Alles in den symphonischen Topf, aus dem er seine neue olla potrida zusammen zu brauen die Absicht hat.

Daher seine absonderlichen Aussprüche über die Oper, wie wir sie kennen und wie sie durch Gluck und seine Nachfolger uns in ganz anderer Weise übermittelt worden ist.

„In der Oper hatte der Musiker bisher eine einheitliche Form für das ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt: jedes einzelne Gesangsstück war eine ausgefüllte Form für sich, die mit den übrigen Tonstücken der Oper nur ihrer äusseren Structur nach als ähnlich, keineswegs aber einem formbedingenden Inhalt nach wirklich zu-

---

[1]) R. Wagner hatte in dieser, ich darf wohl sagen ganz unmusikalischen Auffassung einen Gefährten an Gervinus, nach dessen in seiner Schrift: Händel und Shakespeare niedergelegten Meinungen die Instrumentalmusik zunächst den Gesang ihren Gesetzen unterworfen, die alten strengen Formen der Oper zu einem freieren Style übergeleitet habe.

„Der Gesang sei in Folge dessen selten anders behandelt worden, als ein Auszug aus den figurenreichen Orchesterstimmen, in denen er eine Art zweiten Chors von Blasinstrumenten gebildet habe."

[2]) Wer diese Auffassung als unrichtig anfechten sollte, den verweise ich auf Th. 9, S. 123 der gesammelten Schriften (Beethoven) wo dieses Thema ausführlicher behandelt ist.

sammenhing. Das Zusammenhangslose war so recht eigentlich das Wesen der Opernmusik. Nur das einzelne Tonstück hatte eine in sich zusammenhängende Form, die aus absolut musikalischem Ermessen hergeleitet, durch die Gewohnheit erhalten und dem Dichter als Zwangspass auferlegt war [1])."

Nichts ist unrichtiger als dieser Ausspruch und Alles, was damit zusammenhängt. Ich werde dies weiterhin nachweisen. Hier an dieser Stelle wollte ich nur darauf aufmerksam machen, in wie falschen Ideenkreisen sich die Theorie R. Wagner's bewegt hat, um künstlich auf die Nothwendigkeit seiner Reform der Oper hinzuweisen, diese vorzubereiten.

Wohl ist es keine leichte Aufgabe, sich durch die übermässig ausgedehnte, an Wunderlichkeiten überreiche und in sehr vielen Fällen kaum verständliche Darstellungsweise des „Meisters" hindurchzuarbeiten, ohne am Ueberdruss wie am Unsinn zu scheitern. Und doch ist dies kaum zu vermeiden, wenn man den Irrwegen folgen will, deren Beleuchtung so nothwendig ist. Mir wird man natürlicher Weise vorwerfen, dass ich einzelne Stellen aus dem Zusammenhange gerissen und den Sinn derselben dadurch entstellt habe. Dieser Vorwurf würde nicht zutreffen. Sinn und Wortlaut decken sich in den angeführten Citaten vollständig.

Ich komme hiermit von der Melodie und Arie auf die Oper selbst zurück, die nach R. Wagner mit Rossini gestorben war.

Ich glaube den weiteren Erörterungen einige Fragen voraufschicken zu müssen. Ehe ich hierzu übergehe, möchte ich vor allem Anderen die deutsche Oper, wie wir sie von unseren grossen Kunstheroen überkommen haben, gegen jene ebenso beleidigende wie unsittliche und unrichtige Kritik schützen, die R. Wagner mit seltenem Hochmuth an ihr zu üben sich vermessen hat. Er, der die italienische Opernmusik eine Lustdirne, die französische eine Kokette genannt hat, charakterisirt die deutsche Opernmusik als Prüde [2]). Ich

---

[1]) Ibid. Dichtkunst und Tonkunst. S. 251.

[2]) R. Wagner's gesammelte Schriften, Theil 4: Oper und Drama, S. 392. Dies ist keineswegs der einzige wegwerfende Ausspruch, dessen sich R. Wagner über die deutsche Oper schuldig gemacht hat. Wir lesen an einer anderen Stelle: „Wir müssen uns mit voller Aufrichtigkeit eingestehen, dass in der deutschen Oper wir es eigentlich mit einem wahren Stümperwerke zu thun haben.

In dieser Oper ist, genau betrachtet, Alles absurd, bis auf das, was ein gottbegabter Musiker als Originalmelodiker darin aufopfert. Ein solcher war nun für die sogenannte (!) deutsche Oper Weber, der uns die zün-

muss den ganzen, tief verletzenden und im Sinne des Künstlers beschämenden Satz hier aufnehmen, um verständlich zu bleiben.

„Der Buhlerin mag es begegnen, dass in ihr für den umarmenden Jüngling plötzlich die Opfergluth der Liebe aufschlägt, — gedenken wir des Gottes und der Bajadere —; der Koketten mag es sich ereignen, dass sie, die immer mit der Liebe spielt, in diesem Spiele sich eng verstrickt und trotz aller Gegenwehr der Eitelkeit sich in dem Netze gefangen sieht, in welchem sie nun weinend den Verlust ihres Willens beklagt. Nie aber wird dem Weibe dieses schöne Menschliche begegnen, das ihre Unbeflecktheit mit orthodoxem Glaubensfanatismus bewacht, — dem Weibe, dessen Tugend grundsätzlich in der Lieblosigkeit besteht. Die Prüde ist nach den Regeln des Anstands erzogen, und hat das Wort „Liebe“ von Jugend an nur mit scheuer Verlegenheit aussprechen gehört. Sie tritt, das Herz voll Dogma, in die Welt, blickt scheu um sich, gewahrt die Buhlerin und die Kokette, schlägt an die fromme Brust und ruft: Ich danke dir, Herr, dass ich nicht bin, wie diese!“

„Und wie nahe ist gerade dieses Weib dem allerekelhaftesten Falle! In ihrem bigotten Herzen regt sich nie die Liebe, in ihrem sorgsam versteckten Fleische wohl aber gemeine Sinneslust.“ — „Wir haben die Prüde in jedes Laster der französischen und italienischen Schwester verfallen sehen, nur noch mit dem Laster der Heuchelei befleckt und leider ohne alle Originalität!“ —

Was R. Wagner von der deutschen Oper hier in seinem Hass gegen diese Kunstform gesagt hat, ist unrichtig; die deutsche Oper, wie viel Mängel sie aufzuweisen haben mag, steht weit über diesem wegwerfenden Urtheil.

Und dieser Mann, der die deutsche Kunst und die grossen Künstler, die sich um diese verdient gemacht haben, mit Skorpionen zu züchtigen versucht, soll von der deutschen Kritik nicht anders beurtheilt werden, als indem man ihm Jubelhymnen singt? Ekelt uns diese frivole Art der Beurtheilung nicht an, die der Meister der Zukunft den Kunstschätzen seines Volkes zu Theil werden lässt?

Was ist denn die Oper an sich? Was bezweckt sie? Woraus besteht sie?

Ich will versuchen, diese Fragen zu beantworten.

---

denden Strahlen seines Genius durch diesen Opernnebel zusandte, aus welchem Beethoven unmuthig sich loslöste, als er seinem Tagebuche einschrieb: „Nun nichts mehr von Opern und dergleichen, sondern für meine Weise!“

Die Oper ist, wie ich die Sache auffasse, eine dramatische Handlung, deren Inhalt und Gang dem Zuhörer durch die Musik näher gerückt, verdeutlicht werden soll.

Sie bezweckt, je nach ihrem Inhalte, in erhebender, erschütternder, ergreifender Gefühlserregung eine Veredlung der Seelenstimmung, oder eine erheiternde, das Gemüth erfrischende Unterhaltung zu bieten.

Sie besteht in der Vereinigung der Dichtkunst mit der Musik und mit den übrigen Elementen, welche die Bühne in Anspruch nehmen muss, der Plastik, der Tanzkunst, der Malerei, alles in Verbindung mit den Beleuchtungsapparaten und den decorativen Hilfsmitteln.

Die Oper ist daher mit nichten das Drama als solches, auch nicht das musikalische Drama im Sinne R. Wagner's, sondern ein für sich bestehendes Gebilde ernsten oder munteren Inhalts, in dessen Zusammenstellung und Aufbau, mehr noch wie bei dem Drama des Schauspiels die Phantasie, die Sage, das Traumhafte, das Zauberische, wenn nöthig, sogar das Unwahrscheinliche sich darstellen darf und in welchem die Musik die Aufgabe hat, durch die in dem Zuschauer und Zuhörer erweckte Stimmung über das fremdartig Wirkende der Zusammenstellung und Handlung fortzutragen.

Man kann dies für unrichtig erklären, aber man wird immerhin anerkennen müssen, dass das Beste was die Oper geliefert hat, sich lediglich in dem Ideenkreise dieser Anschauungen bewegt. Man betrachte die grossen Opern Gluck's, dessen herrliche „Armide", die „Iphigenien", „Alceste" und „Orpheus", man betrachte den „Don Juan", „Figaro's Hochzeit", die „Zauberflöte" mit ihren überreichen Schätzen an melodischen und harmonischen Schönheiten wie an Charakteristik und Tiefe der Empfindung, man betrachte Beethoven's „Fidelio", Weber's „Freischütz", dessen „Euryanthe" und „Oberon", Auber's „Stumme von Portici", man betrachte Spontini's „Vestalin", „Ferdinand Cortez", „Nurmahal" und „Olimpia", mit ihren stolzen Rythmen, ihren gewaltigen Chormassen, ihrer kriegerischen und ihrer Zauberpracht, man betrachte „Hans Heiling", den „Templer und die Jüdin", oder „Jessonda", man betrachte alle Opern der classischen und späteren Opernzeit, ebensosehr aber auch den „Nibelungenring" Wagner's, dessen „Tristan" und die „Meistersinger", wie „Tannhäuser" und „Lohengrin". Ueberall wird man finden, dass die Musik das Medium ist, mittelst dessen die Handlung wahrscheinlich, verständlich gemacht wird, überhaupt möglich erscheint, mittelst dessen die Zuschauer über alles hinweggehoben werden, was ohne sie nicht bloss dem

einfachen Verstande und der nüchternen Reflexion, nein auch dem phantastisch angelegten Sinn, der realistischen Fassungsgabe oder der poetischen Empfindung unnatürlich, gezwungen, überspannt, gewaltsam, unmöglich erscheinen würde.

In jeder Oper bildet die Handlung, sie mag gut oder schlecht, sie mag anregend, spannend, wirkungsvoll sein oder nicht, die Hauptsache. Was ihr fehlt und nach den für dies Kunstwerk überhaupt möglichen Bedingungen fehlen muss, hat die Musik zu ergänzen. Diese muss über die etwaigen Mängel forthelfen. Eines ohne das Andere ist vor dem Richterstuhle künstlerischer Auffassung nicht denkbar.

Man kann über die Formen, welche der Oper gebühren, streiten, über die Sache selbst wird wohl Einigkeit vorhanden sein.

Freilich, wie es gute und schlechte Operncomponisten giebt und stets gegeben hat, so giebt es auch und hat es stets gute und schlechte Operndichter gegeben und daher auch zahlreiche Opern, die, je nach dem wechselnden Geschmacke des Publicums geformt, in Anlage und Ausführung als sehr mangelhaft bezeichnet werden mussten.

Vielen von ihnen konnte der schlimmste Vorwurf, den man einem Bühnenwerke machen kann, der Vorwurf der Langweiligkeit nicht erspart werden. Nicht die Arbeit des Theaterschneiders oder des Decorateurs war es, die den Werth oder Unwerth eines musikalischen Dramas zu bestimmen hatte, sondern das Interesse, welches die Handlung im Vereine mit der Musik zu bieten vermochte.

„Die Musik macht in der Oper ein Ganzes für sich aus: die Worte vereinigen sich damit, nicht als etwas Fremdes und Verschiedenes, sondern als etwas Gleichartiges in Melodie und Harmonie [1])."

Die Geschmacksrichtung, welche sich in der Oper und ihren Texten offenbart, kann gleichfalls eine mehr oder weniger geläuterte oder verwerfliche sein. Sie folgt naturgemäss der Richtung und dem Bildungsgange ihrer Zeit. Apostolo Zeno, Metastasio, Calzabigi, Guinault, Lorenzo da Ponte, Scribe und Schikaneder stehen in scharfen Gegensätzen zu einander, um wie viel mehr zu Richard Wagner, oder zu den Dichtern der Offenbachiaden oder zu Herrn Genée.

Man wird aber den Zeitverhältnissen, aus denen die Bearbeitung der Stoffe hervorgegangen ist, Rechnung zu tragen haben.

Die neuere Schule mag die alten Tonsetzer so niedrig stellen, wie sie will, ihre Erklärung liegt in diesen Factoren. Auch Bach,

[1]) Heinse: Hildegard von Hohenthal. Bd. II, S. 310.

Händel, Gluck, Mozart, Haydn waren die Producte ihrer Zeit. Wie gross sie waren, sich ganz aus ihr loszureissen vermochten sie nicht. Wollte man auch voraussetzen, dass R. Wagner grösser gewesen wäre als sie alle, auch er wird von den nachkommenden Geschlechtern kaum anders als unter dem Spiegel seiner Zeit beurtheilt werden.

Die Grossmuths- und Intriguenoper, welche einen grossen Theil der Opernbühne des vorigen Jahrhunderts beherrschte und von der die lebende Generation in Metastasio's: Clemenzo di Tito sich ein, wenn auch modificirtes Bild zu machen im Stande ist, war nicht ausschliesslich das Werk und die Erfindung der Operndichter. Sie war das Werk der Verhältnisse und Umstände ihrer Zeit.

Die grossen Bühnen wurden von den Fürsten unterhalten. Wenn der Kaiser und die Kaiserin von Oesterreich, der grosse Friedrich von Preussen und die Könige von Sachsen, die Herzöge von Württemberg und Braunschweig und andere Fürsten jener Zeitperiode ihre Oper sahen, so war es naturgemäss und nach damaliger politischer Auffassung in der Ordnung, dass der Abglanz ihres Ruhmes, ihrer Macht, ihrer Prachtfülle, wie er in den Opern Lully's und Rameau's die Verherrlichung der Könige aus dem Geschlechte der Bourbons zu feiern hatte, auch auf sie von ihren eigenen Opernbühnen her zurückstrahlte, ihnen in ihren Kaisern, Königen, Helden, Göttern und Göttinnen mehr oder minder ihr eigenes Bild zeigen musste.

Wenn in Gluck's dänischer Thetis (1748) alle Götter des Olymp sich darum streiten, wer von ihnen und mit welchen Mitteln den jüngstgeborenen Prinzen von Dänemark erziehen solle, und wenn diese Götter dabei ununterbrochen ewig lange und für unsere Zeit sehr langweilige Arien neben nichtssagenden Secco-Recitativen sangen, so hatte hier offenbar der berühmte Tonsetzer einer ihm direct gestellten Aufgabe genüge zu leisten gehabt. Aber auch die übrigen Fürsten, welche mit grossen Kosten berühmte Castraten und Sängerinnen unterhielten und welche die Oper ihrem Publicum zumeist umsonst darboten, wollten und sollten in den Tugenden und in der Seelengrösse ihrer Helden, mochte es nun passen oder nicht, vor Allem ihren eigenen Fürstenglanz bewundern lassen; wenn Julius Cäsar, Silla oder Titus auf der Bühne von einem in rhythmisch melodischer Marschweise gesungenen Chore begrüsst wurden, dann waren es eben dieselben Fürsten, denen diese Triumphgesänge ertönten.

In diesen Verhältnissen lagen im Wesentlichen die Gründe für die äussere Form der Oper, wie diese zur Zeit von Gluck's erster

Schaffungsperiode in Deutschland und Italien die Bühnen beherrschte und wie sie sich auch auf England übertragen hatte.

Es liegt nicht entfernt in meiner Absicht, eine Geschichte der italienischen grossen Oper oder auch nur einen Abriss derselben hier einzufügen.

Diese Oper hatte sich seit Alessandro Scarlatti und in der Rückwirkung, welche die neapolitanische Gesangsschule auf deren Form und Wirkung ausgeübt hatte, historisch zu einem eigenartigen Kunstwerk ausgebildet, das nicht willkürlich und nach künstlerischen Principien geschaffen, sich recht eigentlich als die Basis darstellte, auf der das vollkommenere Gebäude der Oper erst erstehen konnte.

Für dieses vollkommenere Gebäude war die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts noch keineswegs reif. Der dramatische Geist, der in England und Frankreich bereits in grossen Dimensionen in die öffentliche Erscheinung getreten war, hatte es in Deutschland noch kaum zu schüchternen Anfängen bringen können. Die deutschen Operndichter jener Zeitperiode waren ungeübte, zum nicht geringen Theile geschmacklose Scribenten; und wenn die kirchliche und geistliche Musik, der Reichthum in der Erfindung und in der Thätigkeit der Contrapunktisten sowohl in Deutschland wie in Italien sich zu den höchsten Gipfeln des Leistungsvermögens aufgeschwungen hatte, so konnte doch noch Sebastian Bach, so oft er von Leipzig nach Dresden kam, um dort die Hasse'schen Opern und den Gesang der Faustina zu hören, mit Recht zu seinem Sohne Friedemann von den dortigen artigen Liederchen sprechen.

Diesen äusseren Umständen muss man Rechnung tragen, wenn man über die italienische Oper des vorigen Jahrhunderts und über die an ihr arbeitenden bedeutenderen Tonsetzer, sowie über die Reform der Oper durch Gluck's Meisterhand urtheilen und nicht bloss dem theoretisch zurechtgezimmerten Komödiengebäude des Zukunftsdramas Dankesopfer darbringen will. Es galt nicht bloss den berühmten Sängern und Sängerinnen ein Quos ego zuzurufen, es galt, die ganze bisherige Grundlage der Oper zu beseitigen, sie mit neuem Inhalt zu erfüllen, zugleich die überlieferten Formen diesem anzupassen.

Dies war die Aufgabe, die Gluck zu erfüllen hatte und die er erfüllt hat.

Um dies nachzuweisen bin ich genöthigt, an R. Wagner's Aeusserungen über die Oper und ihre Reform durch Gluck mich anlehnend, die italienische Concertoper des vorigen Jahrhunderts zu

rüfen. Ich werde aber weder die ungeheure Zahl der italienischen pern des 17. und 18. Jahrhunderts in Betracht ziehen, noch die rosse Menge derjenigen Opern, welche während jenes Zeitraums die amburger Bühne überschritten haben, dem geneigten Leser vorführen im Stande sein.

Auch der dort zu Anfang des vorigen Jahrhunderts aufgeführten ändel'schen Opern, von dessen „Almira" an bis zur „Daphne", erde ich nicht gedenken, der Opern dieses grossen Tonmeisters aus inen Londoner Lebensperioden aber weiterhin Erwähnung thun. ully und Rameau werden ihre Würdigung finden, soweit sie für e Reformen Gluck's von Bedeutung gewesen sind.

Wenn ich von diesem Standpunkte aus diese für die Kunstgeschichte ewiss nicht interesselose Frage hier aufnehme, so spreche ich zuächst mein lebhaftes Bedauern darüber aus, dass die überhäuften eschäfte meiner früheren Lebensstellungen es mir nicht gestattet ben, dies schon zu Lebzeiten R. Wagner's zu thun; denn es liegt cht in meiner Natur, den Ansturm zu fürchten, der von der grossen haar seiner Umgebung und der ihn maasslos bewundernden Verehrer, mal von dem musikalischen Fortschrittsringe der Bayreuther Genungsgenossen erhoben worden sein würde, wenn ich es gewagt tte, nach dem bezeichnenden Ausdrucke des Herrn Tappert „den eister" meistern zu wollen. Ich werde diesem Ansturm auch nedem nicht entgehen [1]); aber ich kämpfe gern mit offenem Visir d finde in den Aeusserungen R. Wagner's über die Reform der Oper rch Gluck eine so maasslose Ueberhebung, wie sie eben nur von nem Manne erwartet werden kann, der seinen im Jahre 1876 in Bayuth versammelten Verehrern nach den ersten Aufführungen des Ringes des Nibelungen", wie behauptet wird unter dem jubelnn Beifall seiner Zuhörer, die Worte zuschleudern konnte [2]):

[1]) Ich erinnere an ein Wort Fr. Liszt's von 1837, welches, in Nr. 18 der llgem. deutschen Musikzeitung" von 1883 abgedruckt, folgendermaassen utet:

„Ich sah wohl einen Theil der Entrüstung, die ich mir zugezogen, die witter, die über meinem Haupte sich sammeln würden, voraus; ich glaubte er dennoch, dass die Wahrheit immer gesagt werden könne und sollte, und ss der Künstler unter keinen Umständen, selbst nicht bei geringfügigen ngen, durch ein kluges Berechnen persönlicher Interessen Verrath an seiner berzeugung üben dürfe. Die Erfahrung hat mich zwar aufgeklärt, aber cht geheilt. Unglücklicherweise gehöre ich nicht zu jenen „natures émolntes", von denen der Marquis von Mirabeau spricht, und ich liebe die ahrheit, liebe sie mehr als mich selbst!"

[2]) Glasenapp, R. Wagner II, 457.

„Sie haben jetzt gesehen, was wir können. Wollen Sie jetzt, und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst!"

Damals wurde behauptet, der „Meister" habe gesagt: so haben wir eine deutsche Kunst.

Seine späteren Reden während desselben Festspielcyklus deuten sehr deutlich an, dass er in der That die deutsche Kunst im Sinne gehabt habe. Denn er hat später ausdrücklich betont, dass eine nationale Kunst, wie sie die Italiener und Franzosen gehabt, den Deutschen bisher gefehlt habe.

Es wäre auch geradezu lächerlich gewesen, wenn R. Wagner hätte behaupten wollen, dass die Kunst als solche erst von ihm entdeckt worden sei, in Bayreuth begonnen habe [1]).

Aber auch diese modificirte Aeusserung enthält eine unerhörte Anmaassung, der am allerwenigsten der Beifall eines deutschen Publicums hätte zu Theil werden dürfen.

Ich will hierbei die Frage ganz auf sich beruhen lassen, ob, wie es italienische, französische, deutsche, russische, czechische und ungarische Componisten giebt und weil die einzelnen Länder gewisse nationale Musiktypen haben, auch die Kunst als solche in jedem Lande sich mit den Fahnen und Farben des Volkes zu schmücken habe. Aber selbst wenn dies der Fall wäre, was ich nicht anerkennen kann, hätten denn, was die deutsche Kunst betrifft, Händel Sebastian und Emanuel Bach, Gluck, Haydn, Mozart Beethoven, Weber, Mendelssohn, Spohr, Schubert, Schumann, Marschner gar nicht gelebt? Ist die deutsche Musik nicht gerade durch sie ein kostbares Juwel unseres Volkes geworden? Oder wären einzelne unter diesen grossen Tonsetzern etwa keine deutschen Componisten gewesen, weil sie auch lateinisch, italienisch englisch, französisch componirt hätten? Wäre ohne diese, insbesondere ohne Gluck, Beethoven und Weber R. Wagner überhaupt möglich geworden [2])?

Ich möchte dies unerfreuliche Capitel nicht weiter ausspinnen und meinerseits nur betonen, dass die deutsche Kunst (der

---

[1]) Mir fällt hierbei die bekannte musikgeschichtliche Anekdote ein, nach welcher ein fabelhafter Kaiser in China einem seiner hohen Würdenträger befohlen hatte, die Musik zu erfinden!

[2]) In dem mir erst nach Beginn des Drucks dieser meiner Arbeit bekannt gewordenen Buche von M. Wirth: Bismark, Wagner, Rodbertus wird ganz ernstlich behauptet, Mozart und Gluck müssten von der deutschen Bühne verbannt werden, weil ihre Werke fremdländische seien.

Musik) weder in Bayreuth erfunden ist, noch dort oder wo anders
etteln zu gehen braucht.

Freilich aber beruht auf der Unterstellung, dass die Vereinigung
ller Künste in der Oper und ihre gleichzeitige Verwerthung auf der
Bühne und für die Bühne etwas Neues sei, die gesammte Theorie des
usikalischen Zukunftsdramas, nur mit dem freilich sehr wesentlichen
orbehalte, dass in diesem die Gesammtheit des Kunstwerks dar-
ellenden Zusammenwirken gewisse Theile dieser Kunst ausgeschlossen
nd und dass selbst der Musik Zwangsmaassregeln auferlegt werden,
ie ihr in der alten Freiheit unbekannt waren.

Denn die Tanzkunst ist aus dem Zukunftsdrama ausgeschlossen.
ie Musik aber hat sich fortan der „nackten, ohrgefälligen, ab-
oluten Melodie" zu enthalten. Das Recitativ wird als eine veraltete
ogestandene Erfindung abgelehnt, der mehrstimmige, vor Allem der
horgesang ist, wenn nicht ganz verbannt, doch in die äussersten
renzen zurückgewiesen, die Arie beseitigt. Der Declamation aber
t in den dramatischen Psalmodien über den Leitmotiven des
rchesters die unendliche Melodie als angeblich neue Gabe verliehen
orden.

So wie R. Wagner die deutsche Kunst in Bayreuth neu er-
nden zu haben geglaubt hat, so hat er es auch unverblümt ausge-
rochen, und jene ganze Auffassung sowohl seiner selbst als der Ge-
chichte der Musik bestätigt diese seine Meinung, dass Gluck nicht
ne wirkliche Reform der Oper bewirkt, dass er die letztere
ielmehr in ihrem alten unnatürlichen Organismus er-
alten habe, wie sie vor ihm gewesen, dass er die Arie,
as Recitativ und das Tanzstück daraus nicht entfernt,
ondern ebenso unvermittelt neben einander belassen
abe, wie er diese Stücke in der alten Oper gefunden.
luck habe sich nur gegen die Willkür der Sänger em-
ört [1]).

Freilich, Gluck hat, als ein wirklicher und weiser Reformator,
cht als ein Revolutionär gehandelt. Er hat die Oper, welche bis
hin nur Sing- oder Concertstück war, zum wirklichen musikalischen
rama erhoben; er hat ihr den dramatisch ästhetischen Inhalt, den tra-
schen Ausdruck verliehen, der den Geist adelt und erhebt, er hat in
en handelnden Personen Charaktere auf die Bühne gestellt; er hat die

[1]) R. Wagner's ges. Schriften III: Die Oper und das Wesen der
usik, S. 293 bis 295.

Arie ihrer Auswüchse entkleidet, sie der dramatischen Kunst zurückgegeben, dem Chor seinen Antheil an der Handlung verliehen, den Gesang der Menschenstimme aber in der charaktervollen Melodie beibehalten, durch ihn alle seine Schöpfungen verklärt, diesen den unauslöschlichen Stempel des Schönen aufgeprägt.

Gluck hatte zu lange selbst in der alten Concertoper der Italiener mitgewirkt, um nicht ihre Schäden und ihre Vorzüge genau erkennen zu können. Alles zerschlagen, die Formen zersprengen wollte und konnte er nicht, so wenig als Wagner, der es doch gewollt, dies gekonnt hat. Die Gluck'schen Opern bieten Gesang und Action, wie die Bühne sie erfordert. Was Wagner uns in revolutionärem Drange bietet, denn er war wie alle seine Schriften und Aeusserungen bekunden, durch und durch Republikaner und Revolutionär, natürlicherweise im Sinne äusserster Tyrannei gegen anders Denkende, ist in manchen Dingen ein Anderes als die grosse Oper, wie wir diese überkommen haben; aber dies Neue wird seine Bestandsfähigkeit erst zu erweisen haben. Gluck's Werke sind noch jetzt nach mehr als 100 Jahren in ihren Wirkungen dieselben, die sie bei ihrem Erscheinen waren.

Man wird mich von Seiten der Wagnerianer für einen unverbesserlichen, nur am Alten und Hergebrachten klebenden einseitigen Reactionär halten und ausgeben.

Der bin ich nicht.

Ich bin nicht der Meinung, dass mit den Opern Gluck's das Einzige und Höchste geleistet worden sei, was die dramatische Musik würde leisten können. Mozart, Weber, Spontini und in seinem „Fidelio" Beethoven haben Anderes gezeigt, in gewissem Sinne bereits einen Fortschritt bezeichnet. Auch R. Wagner hat an diesem Fortschritt gearbeitet, was nicht verkannt werden soll. Aber die ursprüngliche Hoheit des dramatischen Gesanges in Melodie und Declamation, auf der Gluck seine Werke aufgebaut hat, wird bleiben.

Marx sagt am Schlusse seines beachtenswerthen Werkes: Gluck und die Oper (S. 344, Buch IV, 1863) sehr richtig:

„Die Zeit steht vor den noch verschlossenen Pforten des heutigen Daseins, wo die Völker durch harte Kämpfe sich zu neuem, in Freiheit erhöhtem Leben emporringen werden. Dann — und nicht eher — wird die neue Idee das Leben der Völker durchflammen und überglänzen. Dann wird der berufene Dichter die Tragödie schaffen, die das klare, hochherrlich tönende Wort ausruft über die Völker. Dann aber — und nicht eher — wird der neue Gluck erstehen

und die Gemüther erfüllen und beflügeln, in der Harmonie der Töne die Harmonie des neuen Lebens zu vernehmen."

Hat R. Wagner dies Wort erfüllt?

Als Marx jene Zeilen schrieb, waren „Tristan und Isolde" und die „Meistersinger" bereits componirt, Wagner kein unbekannter Tonsetzer mehr.

Jetzt, nachdem seit jenem Ausspruch von Marx 20 Jahre verlaufen, über R. Wagner selbst die Gruft sich geschlossen hat, aber auch, nachdem dessen eigenste Werke in der von ihm selbst bestimmten Gestaltung in das Leben geführt worden sind, bin ich der vollen Ueberzeugung, dass R. Wagner bei aller Anerkennung, die man ihm zu Theil werden lassen kann, dieser neue Gluck nicht ist.

Vielleicht war der Ausspruch von Marx ein prophetischer.

In politischer Richtung hat er sich bewährt. Denn in den Jahren, die auf 1863 folgten, haben die Völker in harten Kämpfen sich zu neuem, in selbständiger Freiheit erhöhtem Leben emporgerungen. Aber der Politiker Wagner hatte zu der Zeit, als er sein Werk neu herausgab (1873), das Flügelrauschen der grossen Geister noch nicht vernommen, die die Welt zu jenen Kämpfen geführt haben.

Seine Worte:

„So wirst du bis auf den heutigen Tag erzogen, mein deutsches Volk[1])!

klingen tief verletzend in das Ohr des deutschen Patrioten, der sie im Zusammenhange betrachtet mit dem ihnen voraufgehenden Mythus von dem Tode des weisen Riesen Wale.

---

[1]) R. Wagner's gesammelte Schriften IV: Mittheilungen an meine Freunde, S. 310.

# II.

## Händel in seinen Opern.

Wenn man Gluck's Reform der Oper und deren Verhältniss zu Richard Wagner's Kunstwerke der Zukunft richtig verstehen will, dann muss man die Oper, wie er sie seiner Zeit vorgefunden und wie er selbst daran gearbeitet hat, kennen und in ihren Einzelheiten zu beurtheilen im Stande sein.

Ich werde es mir angelegen sein lassen, den geneigten Leser in die damaligen Kunstverhältnisse der Opernbühne, so weit es die Musik betrifft, einzuführen.

Die Opern Händel's sind keine unbekannten Tonschöpfungen mehr. In der Gesammtausgabe der Werke dieses grossen Tondichters bilden dieselben eine stattliche Reihe von Bänden. Chrysander, dessen Biograph, hat viele von ihnen einer interessanten Beleuchtung unterzogen.

Ihr Verhältniss zu der damaligen Concertoper ist von Marx in seinem Werke über Gluck und die deutsche Oper gestreift worden, aber nicht erschöpfend behandelt.

Die alte Concertoper der Italiener wurde in den ersten zwei Drittheilen des vorigen Jahrhunderts vorzugsweise in Hamburg, Braunschweig, Wien, Dresden und Berlin cultivirt.

Insbesondere waren es neben den alten Italienern in Deutschland zwei Tonsetzer von nicht zu unterschätzender Bedeutung, die während dieses Zeitraums als Operncomponisten auftraten, Graun und Hasse. Nach ihnen trat Gluck in deren Reihe mit ein.

Aber ehe jene ihre Bahn beschreiten konnten, hatte zuerst in Hamburg mit Anfängerversuchen, dann in Italien und England Georg Friedrich Händel (geb. 1685) sich der Oper bemächtigt. Er hatte wie jene, seine Studien in Italien gemacht oder wenigstens vervoll-

kommnet. Das von R. Wagner so verachtete Oratorium sollte erst späterhin von ihm zu seiner eigentlichen Grossartigkeit erhoben werden.

Graun und Hasse stellen so recht eigentlich das wahre Bild der italienischen Concertoper in Deutschland dar, in der ihnen Gluck zunächst folgt. Erst wenn man ihren Opern näher getreten, wenn man das Ringen und Kämpfen beobachtet haben wird, in welchem der letztere sich aus den umstrickenden Banden der damaligen Opernform loszuringen gesucht hat, wird man die Grösse und den Umfang seiner Reform des musikalischen Dramas zu ermessen vermögen.

Man darf dabei die schon in der Einleitung bezeichneten Grundbedingungen nicht aus den Augen lassen, die für die Oper des vorigen Jahrhunderts maassgebend waren; die Prachtliebe und Eitelkeit der Höfe und die Kunstfertigkeit, das Talent und die hochmüthige Herrschsucht der Castraten und Sängerinnen; Bass- und Tenorsänger wurden nur selten und nicht in ersten Partien verwendet, die Heldenrollen fast nur im Sopran oder Alt gesungen [1]).

Lange vor diesen zu ihrer Zeit so berühmten Tonsetzern hatte die italienische Concertoper in London ihre bleibende Stätte gefunden. Ihr erster und berühmtester Repräsentant dortselbst war Händel der, nachdem er schon in Italien, insbesondere mit seiner Agrippina (1708), reiche Lorbeern geerntet und in den Jahren 1710 bis 1715 im Haymarket-Theater verschiedene Opern aufgeführt hatte, von 1719 ab im Dienste der K. Akademie für Musik thätig, eine Reihe von Opern geschrieben hatte, die seinem Namen zu grossem Ruhme gereichen und vermöge deren er dort eine Zeitlang unbestritten und allein die Führerschaft auf diesem Felde überkam.

Seine Bühnenarbeiten haben neben ihrem unleugbaren inneren Werthe und bei der Grösse der Auffassung, die sich in einem Theile von ihnen ausspricht, um so mehr Anspruch auf sorgsame Beachtung, als Gluck bei seinem kurzen Aufenthalt in London (1746) Gelegenheit gehabt hat, diesen grossen Heroen der Tonkunst persönlich kennen zu lernen. (Reichardt und Gerber haben dies behauptet [2]).)

---

[1]) Noch Gluck's „Orpheus" war 1762 zu Wien für den berühmten Altisten Guadagni geschrieben und ist erst 1774, um ihn für die Pariser Bühne möglich zu machen, nicht zum Vortheil der Gesangspartie, für den Sänger Legros in Tenor umgeschrieben worden.

[2]) Burney hat, wie Schmid (Christoph Willibald von Gluck, S. 29) berichtet, ausgesprochen:

„Das Urtheil des, gegen fremdes Verdienst nicht selten unduldsamen Händel war nach Anhörung dieser Oper allzustreng und unfein, als

In Händel begegnet uns ein von den übrigen damaligen Operncomponisten sowohl Italiens wie Deutschlands völlig abweichendes, durchaus eigenartiges Element der Musik, insbesondere auch der Oper.

An den von A. Scarlatti eingeführten Formen streng festhaltend, zeigt er im Inhalt derselben überall die ernste contrapunktische Grundlage seiner musikalischen Erziehung, nicht weniger aber auch den erfinderischen Geist, der in ihm lebte. Alles in seinen Opern ist fest, mit sicherem Bewusstsein dahingestellt, wohin es gehört. In der Verarbeitung der Arienmotive, denn auch bei ihm kann für die Oper von wenig anderem als von der Arie die Rede sein, ist er seinen Zeitgenossen und seinem grossen Vorgänger sehr ähnlich, in der Melodie vielleicht weniger reich und eingänglich, aber vollkommener als jener, eine gewisse Grösse des Geistes, dem sie entsprungen, nicht verleugnend.

Man erkennt in seinen Opern auf Schritt und Tritt den späteren Oratoriencomponisten, dessen Riesengeist in dieser Musikform bis jetzt unerreicht auf unnahbarer Höhe steht. Vieles in seinen Bühnenwerken könnte seinen späteren grossen Arbeiten einverleibt, diesen zur Zierde und dauerndem Ruhme gereichen. In der Technik gewandt und kühn, stehen seine Operncompositionen in ihrer Art an sich weit über denen der unmittelbaren Zeitgenossen.

In ihnen weht der Hauch einer grossen Erfindungsgabe, in ihnen spricht sich die Sicherheit eines aus der eigensten Seele schaffenden, in ungeheurem Reichthum ausquellenden Geistes aus.

Händel stand neben seinem grossen Zeitgenossen Seb. Bach auf der höchsten Stufe, welche die Schule der alten Contrapunktisten in Deutschland zu erreichen vermocht hat. Jede Seite seiner Partituren weist dies nach und bezeugt auch, dass er deren Lehren stets treu geblieben ist, sie nie verleugnet hat.

Dass seine Opernstücke, welcher Oper sie entnommen sein mögen, alle Kinder eines Vaters sind, verrathen sie auf Schritt und Tritt.

Ebensowenig können sie verleugnen, dass sie vielfach in Hast und Eile gesetzt wurden. Denn Händel musste, wie alle anderen damaligen Tonsetzer, um die Bühne zu beschäftigen und sein Publicum zu befriedigen, schnell componiren.

Er war hierin nicht glücklicher, als Hasse und Graun es

---

dass wir dasselbe hier zu wiederholen geneigt sein sollten, indem es sowohl Händel als dem noch im Gährungsprocesse begriffenen Gluck nicht zur Ehre gereicht."

Wie weit entfernt sich diese Notiz von der Schönfärberei, in der Marx die Begegnung zwischen den beiden grossen Tonkünstlern aufgefasst hat.

gewesen sind und als es zunächst auch Gluck beschieden war, deren Opern oft genug binnen sechs Wochen componirt, ausgeschrieben, studirt und aufgeführt sein mussten.

Unzweifelhaft stand Händel von jeher auf einer höheren Kunststufe, als wir sie bei seinen unmittelbaren Zeit- und Kunstgenossen (Bononcini, Attilio Ariosti, Mattei, Porpora, später selbst bei Hasse und Graun) zu constatiren vermögen.

Aber bei aller Anerkennung seiner grossen Vorzüge, bei aller Ueberlegenheit, welche ihn unzweifelhaft, insbesondere seinen italienischen Concurrenten in London gegenüber ausgezeichnet hat, findet man in seinen für die englischen Bühnen gelieferten Arbeiten sehr wenig, was den dramatischen Componisten verriethe. Alle seine Opern sind Ergüsse eines grossen musikalischen Geistes. Man findet darin technische wie contrapunktische und instrumentale Gewandtheit, Erfindung und Fertigkeit, alles in besonderem Maasse.

Aber das Dramatische in denselben geht nicht über das Erfassen einzelner Situationen hinaus. Von Individualisirung der Charaktere, von Charakterzeichnung überhaupt ist keine Spur zu bemerken.

Der geneigte Leser wird in den späteren Auseinandersetzungen über Graun, Hasse und Gluck mit dem Typus der eigentlichen Concertoper italienischen Styls noch näher bekannt werden.

Wenn Händel unzweifelhaft seinen eigenen Styl schrieb, so bewegte er sich doch im Uebrigen ganz ausschliesslich in den Formen der altitalienischen Oper.

Er war, wie es Hasse, Graun, Traëtta und Gluck nach ihm waren, ein Tonsetzer, der für die Bühne seiner Zeit zu schreiben gezwungen und der an diese und an ihre Existenzbedingungen gebunden war. Ein nicht geringer Theil seines ebenso glanzvollen als an Mühe und schwerer Arbeit reichen Lebens war in Kämpfe verwickelt, die der Verkehr, die Beschäftigung mit der Bühne, die Nothwendigkeit für diese zu wirken, durch sie zu leben, bedingt hatten.

Mag man also immerhin voraussetzen, dass bei ihm fortfiel, was später bei Graun und Hasse, im Grunde auch bei Gluck aus der Abhängigkeit gegen die Fürsten, denen sie dienten, gegen die Höfe, deren Beifall für sie Lebensbedingung war, hervorging, dass er in der Entwickelung seiner Compositionsthätigkeit freier war als jene, so waren ihm doch auch seinerseits in der allgemeinen Richtung, die er zu nehmen hatte, die Wege bestimmt vorgezeichnet. Auch in London durfte er die Rücksichten, die die höchsten Kreise von ihm erwarteten, deren Theilnahme und Anerkennung für ihn von so grossem

Werthe war, nicht bei Seite setzen; vor Allem aber mussten die allgemeinen Bedingungen, unter denen die grosse Oper in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts überhaupt nur Beifall finden konnte, für ihn maassgebend bleiben.

Also auch er war nicht frei; und wie energisch seine gewaltige Persönlichkeit den Sängern und Sängerinnen seiner Bühne hie und da gegenübertreten mochte, er war doch seinerseits gebunden. Die Vorgänge zwischen ihm und der Cuzzoni sind bekannt, und wenn es seiner stürmenden Kraft gelungen war, diese grosse Sängerin zur Annahme einer von ihr abgelehnten Arie zu zwingen, so musste er nichtsdestoweniger für ihre Stimme und ihre Technik schreiben, wie er für Vittoria Tesi, später für Faustina, die Strada und Francesina, nicht weniger für Senesino, Carestini und Andere schreiben musste. Es war der Moment eben noch nicht gekommen, wo selbst ein so grosser und charaktervoller Mann wie Händel es war, sich „gegen die Tyrannei der Sänger empören konnte".

Wer ist denn überhaupt frei? Etwa derjenige, der, auch wenn er sonst sein eigener Herr, doch Sclave seiner Eitelkeit, seiner Selbstliebe, seines Hochmuths und seiner Anmaassung ist?

Dass Händel's Opern, so viel ich weiss, mit Ausnahme von Hamburg und Braunschweig in Deutschland nicht zur Aufführung gelangt sind, lag wohl vorzugsweise darin, dass hier jeder Hof seinen Capellmeister für seine Oper und für seine Sänger und Sängerinnen hatte. Es war kein Bedürfniss vorhanden, in die Ferne zu schweifen und sich von dorther Opernpartituren zu verschaffen, die ja auch nur für ein bestimmtes Personal und dessen Eigenthümlichkeiten geschrieben waren.

Jede Opernbühne arbeitete nur mit und für seine Primadonnen und *primi uomini*. So war es in Berlin, so in Dresden und Wien und so auch in London.

Von diesem Standpunkte aus muss man die Opern Händel's in Betracht ziehen. Rein musikalisch genommen ist Vieles davon von grossem Werthe. Ihnen namentlich in Bezug auf das dramatische Interesse eine höhere Stufe anweisen wollen, würde heissen sie überschätzen.

Hiernach wird man auch in der Lage sein beurtheilen zu können, weshalb die unzweifelhaften Vorzüge der Händel'schen Opern auf seine so viel jüngeren Standes- und Arbeitsgenossen so wenig eingewirkt haben. Es scheint, dass in Deutschland nur Seb. Bach ihn vollkommen gewürdigt habe. Und diesen kennen zu lernen war Händel leider zu vornehm!

Chrysander[1]) meint, der Fortschritt, den die Oper Händel's bewirkt, habe darin bestanden, dass die Tonkunst durch sie zur Reife der oratorischen Schöpfung herangewachsen sei, aus einer dramatisch noch unvollkommenen Oper zu der an sich vollkommenen dramatischen Concertmusik. Ich beurtheile dies nicht so. Händel's wahre Grösse konnte sich nicht in der Oper offenbaren. Darum sagte er sich, sobald die äusseren Erfolge seiner Operndirection anfingen fehlzuschlagen und wirkliches Missgeschick bei ihm einkehrte, von dieser Verbindung mit der Bühne los und wandte sich der ihm homogeneren Schöpfung des Oratoriums zu. Dieses, weit entfernt davon dramatische Musik bieten zu sollen, ein Mittelding zwischen der Oper und der dem Concertsaal angehörigen Musik, entschädigte das Publicum in einer Reihe musikalischer Gestaltungen für den offenbar schon damals gefühlten Mangel an wirklich dramatischen Darstellungen.

Wenn Chrysander von Händel behauptet, dass seine schönsten Gesänge in ihrer Art alles Vorhandene übertroffen hätten, so kann man dies willig unterschreiben; dass sie „der Möglichkeit keinen Raum gelassen hätten, je wieder selbst übertroffen zu werden", ist indess nur insoweit richtig, als es sich um einen grossen Theil seiner Oratoriengesänge handelt. In der Oper stand er entschieden noch in den Vorhöfen der Kunst und alle Bewunderung, die wir seinem gewaltigen Genius schulden, kann nicht dahin führen, in ihm einen dramatischen Tonsetzer zu erkennen.

Vor allem Anderen aber darf man annehmen, dass Händel von dem musikalischen Drama, wie die spätere Zeit dies entwickelt hat, keine klare Vorstellung hatte und haben konnte und dass ihm insbesondere die Anschauung von der Charaktereigenthümlichkeit der auf der Bühne handelnden Personen fehlte, er also auch nie daran gedacht hat, in diesen musikalisch selbständige Charaktere schaffen zu wollen.

Gegenüber manchem anders lautenden Ausspruche von Männern, deren tiefe Kenntniss derartiger Verhältnisse, insbesondere mit Rücksicht auf die Dramatik Händel's, ich hoch zu schätzen weiss, möchte ich zum Verständniss des Folgenden schon hier feststellen, was ich unter dem Ausdruck: dramatisch, insbesondere für die Musik, verstehen zu müssen glaube.

Ich verstehe darunter die Sprache der aus der Seele heraus sich darstellenden Individualität (der Person), welche die Handlung des Dramas bewegt oder bewegen hilft und welche die Aufgabe hat, die

[1]) Händel, Bd. II, S. 24.

innersten Antriebe ihres Wesens unmittelbar auf den Zuhörer zu übertragen, diesen in der dargestellten Situation heimisch zu machen, ihn im Sinne derselben zu bewegen, zu erregen.

Es folgt hieraus, dass das Betrachten der Erzählenden nicht dramatisch sein, mindestens nicht dramatisch wirken kann, und dass das lyrische Element, das von der Handlung als solcher absieht und sich vorzugsweise in die Gefühlstiefe versenkt, höchstens als ein Hülfsmittel der dramatischen Entwickelung betrachtet werden darf.

Ich brauche kaum hinzuzufügen, dass der Chor als solcher, ebenso eine Scene, beide in ihren besonderen Zusammensetzungen, dramatisch sein und wirken kann. Eine Folge von Arien, seien sie noch so schön, vermag dies nicht.

Auch das Oratorium, das gewisse Handlungen und Situationen episch darstellt, kann nie dramatisch an sich sein[1]). Hierzu gehört die Handlung, die das Oratorium nicht hat und nicht haben kann, die durch Charaktere bewegte Handlung.

Händel hat eine sehr grosse Zahl von Opern geschrieben; ausser den Opern der Hamburger Periode während seiner italienischen Zeit:

1707 in Florenz: „Rodrigo".
1708 in Venedig: „Agrippina".

Bei seiner ersten Anwesenheit in London:

1710 „Rinaldo".

Bei seinem zweiten Aufenthalt daselbst:

1712 für das Haymarket-Theater: „Il pastor fido", 1734 von Neuem in Scene gesetzt.
1713 für das Haymarket-Theater: „Teseo", Text von Nicola Haym.
1714 für das Haymarket-Theater: „Silla".
1715 für das Haymarket-Theater: „Amadigi" (veränderte Bearbeitung des „Rinaldo").

Bei Händel's Engagement an der Königl. Akademie für Musik:

1720 „Radamisto".
1721 „Muzio Scävola", Text von Paolo Rolli, Act. III.
1721 „Floridante", Text von Paolo Rolli.
1722 „Otho", Text von Nicola Haym.
1723 „Giulio Cesare", von demselben.
1723 „Flavio", von demselben.
1724 „Tamerlan", von demselben.

[1]) Siehe S. 37 ff. meiner Schrift: Beiträge zur Geschichte des Oratoriums.

1725 „Rodelinda“, Text von Nicola Haym.
1726 „Alessandro“, Text von Paolo Rolli.
1727 „Scipione“, von demselben.
1727 „Admeto“.
1727 „Ricardo I.“, Text von Paolo Rolli.
1728 „Siroe“, Text von Metastasio.
1728 „Tolomeo“, Text von Nicola Haym.

Im sogenannten Kingstheater unter der gemeinsamen Leitung mit Heidegger:

1729 „Lotario“, Text von Matteo Noris.
1730 „Partenope“, Text von Silvio Stampiglio.
1731 „Poro“, Text von Metastasio.
1731 „Aetio“, von demselben.
1732 „Orlando“, Text von Braccioli.
1732 „Sosarme“, Text von Matteo Noris.

Dann für das Haymarket-Theater mit Heidegger:

1733 „Arianna“.

Ferner unter eigener Leitung für das Covent-Garden-Theater:

1734 „Ariodante“, Text von Antonio Salvi.
1735 „Alcina“, Text von Antonio Marchi.
1736 „Giustino“, Text von Beregani.
1736 „Arminio“.
1736 „Atalanta“.
1736/37 „Berenice“.
1737 „Faramondo“.
1737/38 „Serse“.
1739 „Deidamia“.

Wir haben also im Ganzen, einschliesslich der zuerst für Hamburg componirten Opern deren 41, unter denen Muzio Scävola mitgezählt ist, obschon Händel von ihr nur den dritten Act componirt hat, während die sogenannten Serenaten, unter ihnen Acis und Galatea, nicht mit einbegriffen sind.

Diese Ausbeute an Opern eines so grossen Tonfürsten übersteigt die Zahl der von Graun componirten 33 Opern nicht unerheblich, bleibt aber gegen die ungeheure Zahl derjenigen Werke, die Hasse geliefert hat, der eine Zeit lang zu seinem Concurrenten in London erhoben werden sollte, bedeutend zurück, ebenso auch gegen Gluck's nahe an 50 Opern.

Hierbei darf man aber nicht ausser Acht lassen, dass Händel schon während seiner Londoner Opernperiode eine nicht geringe Zahl

bedeutender Oratorien geschaffen und aufgeführt hatte und dass er im Jahre 1740, also in seinem 55. Jahre, der Bühne den Rücken wandte, um ganz für das oratorische Concertwesen thätig zu werden, während Gluck erst 22 Jahre später, in seinem 48. Jahre so weit abgeklärt erscheint, dass er mit seiner ersten, allerdings noch die Einwirkung des italienischen Opernstyls bekundenden Reformoper „Orfeo" vor das deutsche Publicum treten konnte.

Wenn ich zur Beurtheilung einzelner seiner Opern übergehe, so bin ich von vornherein weit davon entfernt, all die überreichen Schönheiten, die sich in den 41 Partituren Händel'scher Opern dargelegt finden und von denen die Mehrzahl uns erhalten worden, erschöpfen zu wollen.

An dem vorausgesprochenen Zweck dieser Blätter festhaltend, vermag ich nur an einzelnen dieser Werke nachzuweisen, welches der Zustand der Oper zur Zeit von Händel's Blüthe war und wie diese sich zu der dramatischen Oper, wie Gluck sie geschaffen hat, verhalten; ob und in wie weit sie diesem grossen Tonmeister vorgearbeitet haben.

Von vornherein aber darf anerkannt werden, dass Händel, als er sich über Gluck bei dessen Anwesenheit in London wegwerfend genug dahin ausgesprochen haben soll: „Er versteht so viel vom Contrapunkt wie mein Koch Waltz" mit einiger Genauigkeit den beiderseitigen Standpunkt bezeichnet hat. Gluck war nichts weniger als contrapunktisch durchgebildet, am allerwenigsten im Sinne der alten sächsischen Contrapunktisten, denen Händel angehörte. Alles, was Marx sonst über die Begegnung beider grossen Künstler mittheilt [1]), beruht offenbar auf Phantasie. Beglaubigt ist nur durch die Mittheilungen Reichardt's, dass Händel dem damals 32 Jahre alten jüngeren Kunstgenossen über seine in London durchgefallene Oper: „La caduta dei Giganti" gesagt haben soll: „Ihr habt Euch mit der Oper zu viel Mühe gegeben; das ist hier nicht angebracht. Für die Engländer müsst Ihr auf irgend etwas Schlagendes und so recht auf das Trommelfell Wirkendes sinnen."

An dem, was Gluck besass, am dramatischen Bewusstsein, fehlte es seinem so viel älteren Zeitgenossen, so hoch dieser stand, gänzlich.

Die erste der Opern, an der wir diese Auffassung zu prüfen haben werden, ist:

---

[1]) Gluck und die Oper, Bd. I, S. 133.

„Giulio Cesare“,

mponirt 1723, Text von Nicola Haym.

Das Gedicht gehört nicht eigentlich der Grossmuthsoper des rigen Jahrhunderts an. Dazu war die damalige politische Lage n England nicht angethan und Metastasio hatte noch nicht die hatten seiner Dichtungen über den Gesammtcharakter der grossen per geworfen.

Wir sehen uns vielmehr vor eine Art von Liebesroman gestellt d durch Intriguen darin umhergezerrt, welche ebenso gut jede andere rson als die des Julius Cäsar zum Helden haben könnte; denn as an diesem etwa Grosses belassen worden ist, reducirt sich auf s herrliche Recitativ des ersten Acts: Alma del gran Pompeo.

Ebenso findet man in Kleopatra nicht entfernt die Fürstin, e wir in ihrem geschichtlichen Bilde zu erblicken gewohnt sind.

Der Inhalt der Oper ist im Wesentlichen folgender.

Julius Cäsar zieht über „eine alte Brücke“ in Aegypten icht etwa in Alexandria) ein. Cornelia, die Gattin des Pompejus, it ihrem Sohne Sextus bittet ihn, dem Kampfe mit den Aegyptern n Ende zu machen, Friede und Versöhnung walten zu lassen. Cäsar, ssen erste Rede mit den Worten:

Curio, Cesare venne e vide e vinse

ginnt, antwortet ihr entgegenkommend. Indess erscheint Achilla, r Oberfeldherr des Tolomeo, Königs von Aegypten, um Cäsar in ssen Namen zu begrüssen und überreicht ihm als Zeichen der Freundhaft des Königs das Haupt des von diesem ermordeten Pompejus. rnelia reisst das Schwert von ihres Sohnes Seite, um sich zu erchen, wird aber von Curio, römischem Tribun und Cäsar's Begleiter lt der Bemerkung abgehalten:

Curio, che ancor t'adora
e sposa te desia,
se pur t'aggrada.

rnelia weist ihn zurück. Sextus schwört, den Vater zu rächen.

Kleopatra, die Schwester des Tolomeo, der die Herrschaft von gypten an sich gerissen hat, verlangt unter dem Namen Lidia s Dienerin der ägyptischen Königin gekleidet von dem römischen ldherrn den dieser gebührenden Thron. Inzwischen hat Tolomeo f den Rath des Achilla beschlossen, Cäsar, der den Mord des mpejus gemissbilligt hat, gleichfalls ermorden zu lassen. Er ladet n zu sich in die Königsburg ein.

Cäsar hat indess die sterblichen Reste des Pompejus bestatten lassen. Vor dessen Todtenurne sieht Curio die Königin in ihrer Verkleidung. Für den Fall, dass Cornelia seine Bewerbung zurückweisen sollte, beschliesst er kurzer Hand um Lidia zu freien. Auch Cäsar erglüht für diese und verspricht ihr seinen Schutz.

Kleopatra verbindet sich zum Sturze des Tolomeo mit Cornelia und lässt sie und Sextus in die Königsburg geleiten, wo Achilla, der sie zum König führt, ihr seine Liebe erklärt, nachdem Sextus, der den König tödtlich beleidigt hat, verhaftet worden ist.

Dies der erste Act.

Im zweiten Acte erwartet Kleopatra noch immer unter dem Namen Lidia den Besuch Cäsar's, den sie „chi'l cor m'ha tolto" ihrerseits in Liebe zu sich verstricken will.

Dass sie hierbei politischen Motiven folgt, ist wohl anzunehmen; aber sie stellt sich ihm gegenüber lediglich als die liebende Frau dar, der das Königreich und ihr räuberischer Bruder weniger werth ist, als die Liebe zu dem römischen Feldherrn.

Indem dieser die Gemächer der Königin betritt, tönt ihm eine sanfte Musik entgegen.

Vor seinen erstaunten Blicken öffnet sich der Hintergrund und er erblickt den Parnass, in welchem von den neun Musen umgeben die „Tugend" thront.

Kleopatra, diese „Tugend" darstellend, empfängt ihn mit weichem, wollustathmendem Gesange. Cäsar, von diesen Tönen entzückt und berauscht, stürzt auf sie zu, um sie zu umarmen, als das glänzende Bild sich vor ihm schliesst. Dem Bestürzten verkündet Nireno, der Vertraute der Königin, dass Lidia ihn erwarte, um ihn zu jener zu führen.

Inzwischen ist Cornelia in die Gemächer des Tolomeo gebracht worden, wo Achilla sie wiederholt seiner Liebe versichert. Indem sie ihm zu entfliehen sucht, tritt ihr der König entgegen, der ihr gleichfalls (der dritte seit dem Beginn der Oper) seine Liebe erklärt und den sie mit Unwillen von sich weist. Sie will sich (zum zweiten Male) tödten, als Sextus dazwischen tritt, der durch Nireno aus seiner Gefangenschaft befreit ist und wie gewöhnlich nach Rache schreit.

Cornelia wird den Frauen, welche die Geliebten des Königs sind, zugeführt (in das Serail), Sextus aber von Nireno in dem Palast verborgen, um den König, sobald er ohne Waffen sein werde, zu überfallen und zu tödten.

In einem reizvollen Garten trifft Cäsar Lidia, die er immer
ch für eine Sklavin der Königin hält. Sie scheint zu schlafen; als
er Cäsar die Worte ausspricht:

Ben potresti sperar dalla tua sorte d'essermi
forse un dì sposa e consorte.

twortet sie ihm:

Sposa? t'adorerò fin 'alla morte!

er welche Anmaassung der Sklavin Cäsar sehr erregt wird.

Curio benachrichtigt ihn von den ihm drohenden Ueberfalle
rch die Mörder, die Achilla gedungen. In der Verwirrung ver-
th Kleopatra sich und dringt auf Flucht. Cäsar und Curio
er eilen den Verräthern entgegen.

Cornelia im Harem des Tolomeo wird von diesem mit dem
hnupftuch beehrt, das sie von sich schleudert, während Sextus'
rsuch, den Tolomeo zu tödten, von Achilla gehindert wird, der
gleich das unerwartete Versinken Cäsar's und des Curio in den
ellen des Nil, in den sie sich flüchtend gestürzt haben, berichtet:

Curio sommerso e Cesare già morto.

meldet ferner, dass Kleopatra in das römische Lager geeilt sei,
die Römer zu den Waffen zu rufen.

Achilla fordert vom Könige Cornelia als Lohn für seine treuen
enste. Dieser verweigert sie ihm. Achilla beschliesst, ihn zu
rrathen.

Sextus, der sich, da er Alles verloren glaubt, in sein Schwert
rzen will, wird von Cornelia daran gehindert.

Hiermit endet der zweite Act.

Im dritten Acte entbrennt der Kampf zwischen den Soldaten der
leopatra und des Tolomeo. Dieser siegt, jene wird gefesselt
d soll in der Königsburg kniend am Fusse des Thrones den König
rehren.

Inzwischen hat Cäsar sich aus den Wogen des Nil, in die er
h vom Balcon des Schlosses aus gestürzt, an das Ufer gerettet, wo
chilla, der im Kampfe zum Tode verwundet ist, am Rande des
fens hülflos liegt.

Sextus, immer auf der Jagd nach Rache, findet ihn, ebenso
reno; Achilla gesteht, dass er zu der Ermordung des Pompe-
s und Cäsar gerathen. Er übergiebt sterbend dem Nireno
nen Siegelring, durch welchen dieser hundert bewaffnete Krieger
f einem unterirdischen Wege in die Burg führen, Cornelia retten
d ihn an dem König rächen könne.

Cäsar stellt sich an die Spitze des Unternehmens, dringt zu Kleopatra ein und befreit diese.

Während dessen erneuert Tolomeo seine Liebesanträge an Cornelia, die ihn abwehrt. Sextus erscheint und tödtet den wehrlosen Tyrannen.

Cäsar und Kleopatra sind vereint, Pompejus gerächt, die beiden Verräther todt. Mit der Krone von Aegypten wird Kleopatra, die sich tributaria Regina nennt, geschmückt.

Dies ist der Inhalt eines Textbuches, dem es an Bewegung und Abwechselung nicht fehlt, wohl aber an jedem eigentlich dramatischen Kern und an vernünftig geregelter Handlung. Charaktere sind darin nicht zu finden, man müsste denn den bösen König Tolomeo und den rachedürstenden Knaben Sextus als solche betrachten wollen. Am wenigsten darf man Cäsar und Kleopatra diesen zuzählen. Ich bemerke dies besonders, weil Chrysander in seiner Ueberschätzung alles dessen, was Händel angehört, den Text als einen dramatischen bezeichnet hat[1]).

Die Oper selbst besteht aus einigen symphonischen Sätzen, zwei Duetten, zwei Chören und im Uebrigen aus einer ungewöhnlich grossen Menge von Arien und Recitativen.

Mit nicht weniger als 30 Arien (ohne die nachträglich hinzucomponirten) und drei Cavaten wird das Publicum überschüttet. Man wollte es eben so und nicht anders haben. Dazu die unendlichen Secco-Recitative.

Von diesen Stücken hatte Cäsar ausser zwei accompagnirten Recitativen acht Arien und ein Duett (Senesino, der berühmte Contraaltist, sang diese Rolle), Kleopatra acht Arien und ein Duett, Cornelia fünf Arien und ein Duett, Sextus gleichfalls fünf Arien und ein Duett zu singen. Unter den grossen Sängerinnen, für welche die Frauenpartien geschrieben waren, befanden sich die Cuzzoni, die Durastanti und die Robinson.

Die Oper hatte in Folge der Schönheit der Musik wie durch die bewährten Kräfte, die in ihr mitwirkten, einen ausserordentlichen Erfolg, wie kaum eine andere des grossen Meisters.

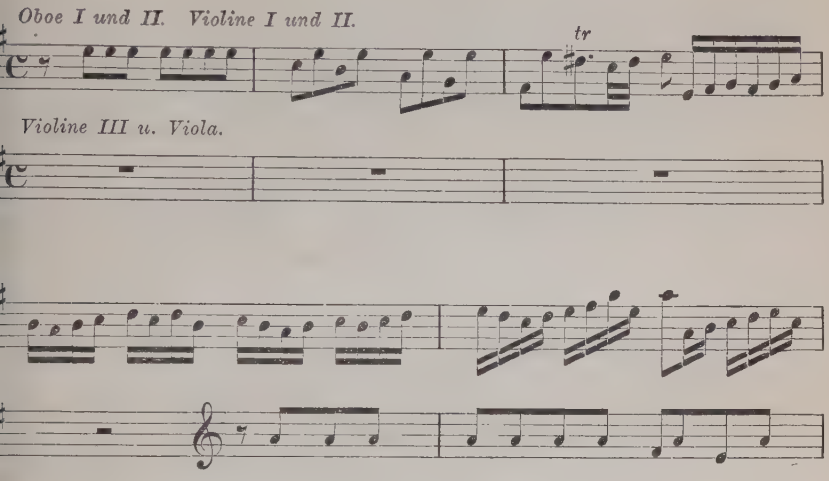
Gerade aus diesem Grunde habe ich sie gewählt, um an ihr den Stand der Händel'schen grossen Oper darzulegen.

Den Eingang der Oper bildet eine Ouverture, welche aus zwei Sätzen besteht.

---

[1]) Händel, Bd. II, S. 107.

Der erste derselben (A-dur C) ist in dem pathetischen Styl der rossen Orchestersätze jener Zeit geschrieben. Den zweiten Satz (Allero, A-dur C mit zwei Oboen) bildet eine dreistimmige Fuge von ortrefflicher Arbeit,




elche sich gegen den Schluss hin zu feurigem Glanze erhebt. Man önnte glauben, dass hier eine innere Verbindung mit dem Inhalt er Oper beabsichtigt gewesen sei. Richtiger wird man gehen, wenn an das Tonstück lediglich als die, nach damaliger Sitte und Gewohnheit den Opern voraufgehende, sonst dreitheilige Symphonie betrachtet, der die altitalienische Opernmusik das denkbar Fadeste zu leisten legte. Dass sich diese Händel'sche Ouverture weit über jene ten Symphonien erhebt, wird Niemand in Verwunderung setzen.

Der Chor mit menuettartiger Begleitung (vier Hörner, zwei Oboen), ährend dessen Cäsar in Aegypten einzieht, ist von keiner Bedeung, selbst wenn man die Brücke in Betracht zu ziehen geneigt wäre, e nach des Librettisten Meinung über den Nil in das Land führen llte. Es ist eben ein Chor, wie er eine Oper jener Zeit zu eröffnen tte.

Dass Händel sich hierbei den damals jedenfalls ganz neuen Luxus n vier Hörnern (auch im Schlusschor der Oper) erlaubt hat, deutet rauf hin, dass ihm bei dem Namen des grossen Helden, der die

Hauptperson darzustellen hatte, der Gedanke einer kriegerischen Erscheinung im Sinne lag.

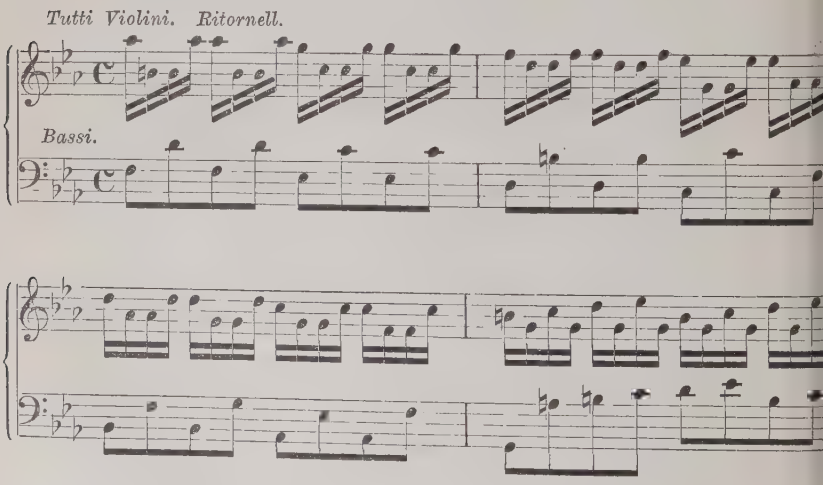
Höher als dieser Anfangschor steht der Schlusschor der Oper (G-dur C mit dem gleichen Orchester), obgleich auch hier, ungeachtet des dazwischen gestreuten Solosatzes (in B-dur) der Charakter der Musik sich nicht über das Maass des Gewöhnlichen erhebt.

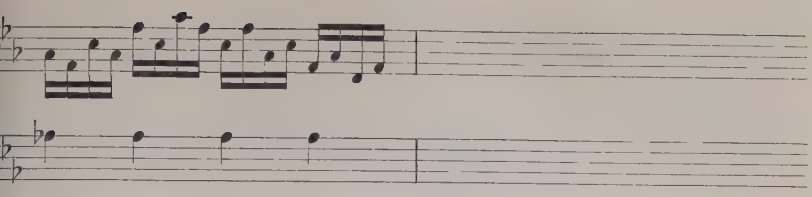
Der Chor war in der alten Oper noch nicht berufen, eine andere als formal ausfüllende Rolle zu spielen, und so gross Händel ihn schon zu jener Zeit in seinen Oratorien zu verwenden wusste, in der Oper blieb er Sklave der Ueberlieferungen und der Gewohnheit.

Schon aus der ersten Arie des Cäsar (D-dur C) kann man den musikalischen Inhalt der ganzen Oper ermessen. Der Styl ist genau der, den wir aus den Oratorien des grossen Tonmeisters kennen. Die Gesangstimme ist concertmässig behandelt, die Melodie in kurze Sätze zerlegt, auf die Bravour des Sängers berechnet, nicht ohne Würde, aber auch ohne hervortretende Schönheit. Die Instrumentalbegleitung verleugnet den Contrapunktisten, der sie gesetzt hat, nicht.

Von einer Andeutung an den Charakter des grossen Helden, der dies Stück zu singen hatte, ist keine Spur zu finden.

Mehr ist dies in der zweiten Arie Cäsar's der Fall (C-moll C): Empio, dirò, tu sei, auf welche zwar alles Vorhergesagte volle Anwendung findet, in der aber die Situation, der Zorn über den an Pompejus verübten Verrath ihren bezeichnenden Ausdruck findet.





Das berühmte Recitativ: Alma del gran Pompeo (Gis-moll C argo), mit sehr schönen, der Mehrheit der sonstigen Textworte weit berlegenen Versen, erhebt sich über den Rahmen auch der begleiten Recitative der alten Oper [1]). Man begegnet hier dem grossen aatsmann, Feldherrn und Menschen auf der Höhe einer tiefernsten etrachtung. Die Declamation der Worte ist edel, gross. Wie hoch ürde dieses Stück stehen, wenn es durch die folgende Arie Cäsar's eiter emporgetragen würde. Aber diese: Non è si vago e bello -dur C) erhebt sich nicht über das formale Maass der beiden ersten rien.

Ein weiterer Blick auf die Opernfigur Cäsar's führt zu dessen Arie ene IX (F-dur Andante C): Va tacito e nascosto, quand 'avido di preda. Der römische Feldherr und der ägyptische König stehen h misstrauischen Blickes gegenüber; jeder von Beiden sinnt darauf, h gegen den Anderen sicher zu stellen, den Kampf vorzubereiten. es Stück ist an sich sehr schön gearbeitet. Die Gesangstimme ncertirt mit den Streichinstrumenten und dem Horn in trefflicher eise, die Melodie ist breiter angelegt, die Coloratur nicht übermässig dacht; und doch — der Charakter eines grossen Helden ist auch er nicht erkennbar.

Hierbei drängt sich die für fast alle Opernarien Händel's sehr sentliche Frage auf, ob seine contrapunktische Schreibart dem Gehge, gleichviel ob er dramatisch oder nicht gedacht war, günstig gesen sei.

Im musikalischen Drama soll, R. Wagner mag darüber gedacht ben wie er will, der Gesang in erster Stelle wirksam sein. Die rstellende Person ist der Träger des Gedankens. Die Orchesterleitung soll diesen stützen, erkennbar machen, heben, nicht ihn decken, am wenigsten sich hervordrängen, die Aufmerksamkeit auf h concentriren. Denn die Handlung, das Drama, die Poesie desben liegt im Menschen.

---

[1]) Ich habe das ganze Recitativ in meinen Beiträgen zur Geschichte s Oratoriums, Beilage VIII, abdrucken lassen.

Ich weiss sehr wohl, dass ich hiermit einen derjenigen Punkte berühre, in denen ich grundsätzlich von R. Wagner und seinem Kunstwerk der Zukunft abweiche, der ja bekanntlich die seelischen Zustände der auf der Bühne handelnden Personen durch das Orchester, „die Tonsprache Beethoven's", ausgedrückt sehen will.

Die hier bezeichneten Gegensätze sind von so durchgreifender Natur, dass sie sich nicht ausgleichen lassen; sie stehen zu einander in demselben Widerspruch, wie die absolute zu der unendlichen Melodie.

Ich kann meinerseits nur dabei stehen bleiben, dass das Orchester der Oper dem Gesange gegenüber keine selbständige, am wenigsten eine dominirende Stellung einzunehmen hat, dass dasselbe mit dem Worte, mit der Melodie, nicht gerade bloss begleitend, aber jenen dienend, Hand in Hand gehen soll und dass auch die contrapunktische Arbeit für das Orchester nie weiter gehen darf, als es der Handlung und dem Gesange frommt. Dieser darf weder zur polyphem gedachten Stimme der Contrapunktik werden (zur Orchesterstimme, zu der ihn R. Wagner degradiren will), noch darf er mit den contrapunktisch begleitenden Stimmen des Orchesters einen Kampf aufzunehmen haben.

Dies ist in der vorliegenden Arie und in manchen anderen des Giulio Cesare der Fall, und hier mag dasjenige Element in seinem Rechte gefunden worden sein, was zur Zeit Händel's in Bononcini, Porpora, Attilio Ariosti und Anderen seine Vertretung gefunden hatte. Der Concertsaal, in dessen Belebung das Oratorium eine so grosse Aufgabe zu lösen hatte, stellte eben andere Bedingungen als die Bühne[1]).

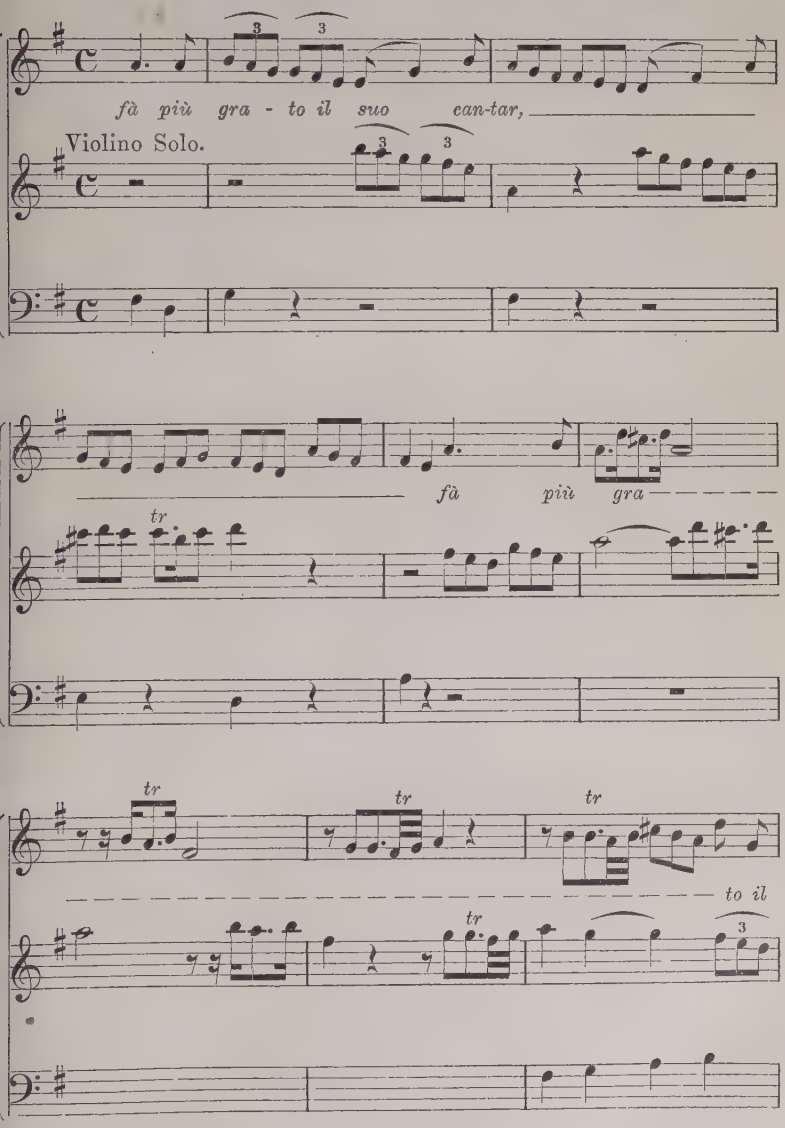
Mehr als diese Arien noch bezeugt die im zweiten Acte, Scene II

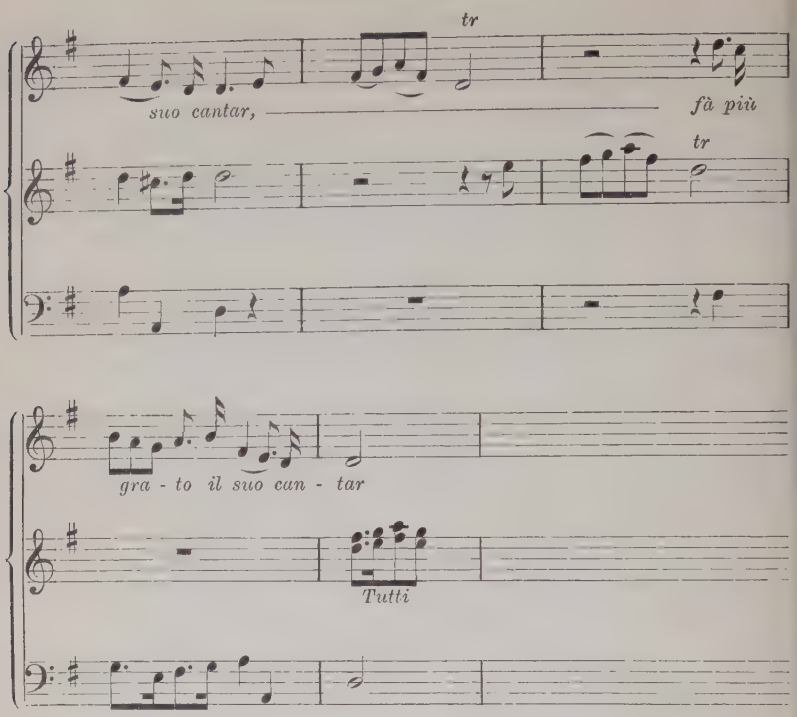
---

[1]) Von diesem Standpunkte aus erachte ich die Auffassung Chrysander's verfehlt, der geglaubt hat, einzelnen Oratorien Händel's einen dramatischen Charakter vindiciren, sie gewissermaassen als Opernwerke darstellen zu sollen. Er hat beispielsweise den Saul in Acte und Scenen getheilt und so die Vorstellung einer sich bühnenmässig entwickelnden Handlung erwecken wollen.

Nichts kann fehlerhafter sein, als der Versuch einer derartigen Verrückung des oratorischen Standpunktes. Was bei Chrysander neben seiner alles Andere negirenden Verehrung für Händel, in der er ebenbürtig sich an Gervinus' Seite stellt, besondere Veranlassung gegeben haben mag, eine derartige Idee aufkommen zu lassen, wird vorzugsweise darin zu suchen sein, dass Händel's Styl in seinen Opern genau derselbe ist, der seine Oratorien erfüllt, nur dass diesen das neue und von Händel mit seltener Kühnheit sogleich auf die höchste Höhe erhobene Element des Chorgesanges eingefügt ist. Die Arien sind in der Oper wie im Oratorium dieselben.

befindliche Arie Cäsar's: Se infiorito ameno prato (G-dur C mit zwei Bassons), wie wenig dramatisches Bewusstsein für die Oper Händel gehabt hat. Hier ist, abgesehen von der überall anzuerkennenden Erfindungsgabe und Melodik, eine sogenannte Bravourarie ersten Ranges ohne eine Spur von Charakteristik vorhanden.






Mag die Situation, vermöge deren der von Liebe berauschte grösste Held, den Rom je verehrt, seiner Geliebten zueilt, eine verführerische gewesen sein; zu der weibischen Weichlichkeit dieses Gesanges hätte die Bühnenfigur eines Julius Cäsar nicht herabgedrückt werden dürfen; darf ein Held, wie dieser, mit der Solovioline concertiren, mit ihr um die Wette trillern und so jeden Gedanken an männliche Kraft und Hoheit verscheuchen?

Zweifellos ist diese, damals von Senesino gesungene Arie ein Haupt- und Prachtstück der Oper gewesen und von dem rauschendsten Beifall des Publicums begleitet worden. Bei ihr aber versteht man auch die Aeusserungen, die Händel seiner Zeit gegen Gluck gethan hat.

Ich übergehe eine weitere Arie: Al lampo dell' armi quest' alma guerriera, um zu der letzten Arie Cäsar's zu gelangen, die mit einem accompagnirten Recitativ beginnend (Act III, Scene IV, F-dur $^3/_8$): Aure, deh, per pietà, den Helden wiederum als girrenden

Liebhaber darstellt, freilich in grosser Schönheit des sehr melodiösen Satzes und ohne die lediglich dem Bravourgesange gewidmete Coloratur. Merkwürdig genug geht der Gesang da, wo nach dem Bau der Dacapoarie der Mittelsatz in sein Recht einzutreten haben würde, in ein accompagnirtes Recitativ über, um von diesem aus das Dacapo wieder aufzunehmen.

Ich habe mich bei den Arien des Cäsar so lange aufgehalten, um an ihnen zu zeigen, dass Händel zwar ein grosser und selten ausgezeichneter, aber kein dramatischer Componist gewesen ist, dass er nicht entfernt das Bewusstsein individueller Bühnencharakteristik besass und dass, wenn in seinen Oratorien hier und da ein dramatischer Geist bemerkbar wurde, dies jedenfalls in seinen Opern sehr selten zur Erscheinung gelangt und im Giulio Cesare, einer der vorzüglichsten unter diesen, gar nicht vorkommt. Denn das herrliche Recitativ an der Urne des Pompejus ist rein lyrisch-declamatorischen Charakters, nicht dramatisch.

Der geschichtliche Ueberblick über das, was die Kunstform der Oper bis Gluck geschaffen und im Einzelnen geleistet hatte, erfordert vor Allem, festzustellen, dass auch einem so grossen Genius, wie Händel es gewesen, nicht beschieden war, der Nachwelt den Schlüssel zu dem Geheimniss des musikalischen Dramas zu überliefern.

Die anderen Personen dieser Oper mit ihren Arien und Gesängen sind ebenfalls nicht als Charaktere zu betrachten und machen den Anspruch auch nicht, solche zu sein. Sie singen gerade wie Cäsar. Insbesondere ist dies bei Tolomeo und Sextus der Fall. Ueberall vortreffliche Arbeit, nicht selten Beachtung der Situation, nirgend Charakter. Kaum dass ich die erste Arie des Sextus (C-moll C) ausnehmen möchte, in der sich mindestens ein etwas mehr heroischer Zug des rachedürstigen Jünglings ausspricht.

Kleopatra mit ihrer grossen Zahl von Arien und Gesängen wurde von der Cuzzoni, einer der berühmtesten Sängerinnen ihrer Zeit, dargestellt, deren Hauptkraft nicht in der Coloratur, sondern in der Gefühlstiefe des Gesanges lag, zu der ihre sympathische Stimme sie besonders befähigte. Ihre zweite Arie, Act I, Scene II (A-dur $^3/_8$): Tutto può donna vezzosa, ist ungemein zierlich. Die Singstimme kokettirt mit den Violinen in graziösester Weise in Terzen- und Sextenpassagen wie in abgebrochenen Sätzen und würde einem weniger geschichtlichen Charakter, wie der der schönen, von ungezähmter Leidenschaft, Herrschsucht und Prunkliebe erfüllten Königin von Aegypten war, sehr wohl gestanden haben.

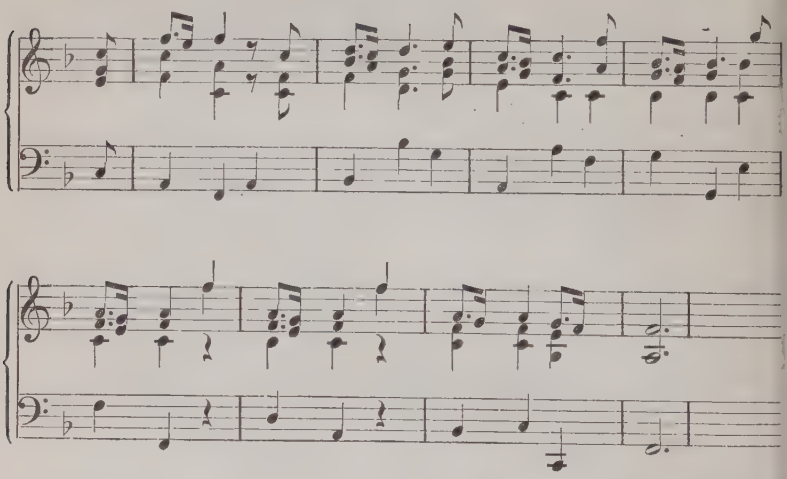
Sehr reizvoll und auch für die Singstimme vortrefflich gesetzt ist die Arie Scene VIII (B-dur $^6/_8$): Tu la mia stella sei.

Auf der höchsten Höhe der Oper steht der ariose Gesang der Kleopatra, Act II, Scene IV (F-dur $^3/_4$): V'adoro, pupille, saette d'amore.

Die Situation ist schon oben angedeutet. Cäsar befindet sich in den Gemächern der Königin. Ein kurze Symphonie (neun Tacte: Oboe, Harfe, Viola da Gamba, Teorbe, Bassons, also ein nach den damaligen Verhältnissen ganz eigenartig gestaltetes, von dem gewöhnlichen weithin abweichendes Orchester, offenbar von der Bühne her wirkend) empfängt den Feldherrn:

Giulio, che miri? e quando con abisso di luce scesero i numi in terra?

Der Parnass erscheint in strahlender Pracht. Das gewöhnliche Orchester (mit zwei Oboen) tritt der Symphonie hinzu, die Melodie des Gesanges intonirend,



deren süssen Klang Kleopatra von dem Throne her vernehmen lässt. Die unsichtbaren Instrumente, die sie begleiten, werden von ihm durchflochten. Alles wirkt dahin, die Sinne des römischen Helden zu berauschen.

Es ist dies ein Stück von eigenartigem Reiz und höchster Schönheit, das mehr als alles Andere zeigt, wie sehr schon die damalige Oper in Pracht und Glanz auf die Kunstform hindrängte, die in dem späteren Musikdrama ihre Vollendung fand.

Freilich, eine dramatische Scene in unserem heutigen Sinne war ie hier besprochene nicht. In ihrer Zeit aber muss sie eine bezau-ernde Wirkung hervorgebracht haben. — Dazu das Neue und Fremd-rtige des doppelten Orchesters mit der Harfe, der Teorbe, den Bas-ons und den Violoncellen im Unisono!

Mir ist aus der älteren grossen Oper des vorigen Jahrhunderts was dieser Scene Aehnliches nicht erinnerlich.

Von den weiteren Arien der Kleopatra wären insbesondere ie der Scene VIII, Act II (Fis-moll C, drei Violinen, Bassons) hervorzu-eben, deren zarte Melodie sich der Situation anschliesst: Se pietà i me non senti, und in der die erste und zweite Violine (beide nisono) sich mit dem Gesange in besonders schöner Weise ver-hlingen.

Aehnlich geformt ist die Arie im dritten Acte, Scene III, E-dur $^3/_8$: iangerò la sorte mia, in deren Mittelsatz (Allegro) das bewegte ioloncell dem leidenschaftlichen Gesange eine im gewissen Sinne harakteristische Stütze verleiht.

Die Arien der Cornelia zeigen in ihrer Mehrheit das conven-onelle Gepräge des Händel'schen Opernstyls in der Form contra-unktischer Arbeit. Wenn hiervon die Cavata Act I, Scene VIII (G-moll ): Nel tuo seno amico sasso, eine Ausnahme macht und wenn in nzelnen dieser Stücke es an instrumentaler Abwechselung nicht fehlt, ändert dies hieran wenig.

Die Mehrzahl der Händel'schen Opernarien ist mit den Violinen n Unisono und dem Bass, also für nur zwei Begleitungsstimmen ge-etzt; andere wurden nur mit dem Bass zum Clavier begleitet, also anz in der Art, wie auch Bach einen Theil seiner Gesangsstücke egleiten liess.

Von besonderer Schönheit ist das Schlussduett des ersten Acts E-moll $^{12}/_8$): Son nata a la grimar, in welchem der in das Gefäng-iss geführte Sextus von seiner Mutter Abschied nimmt.

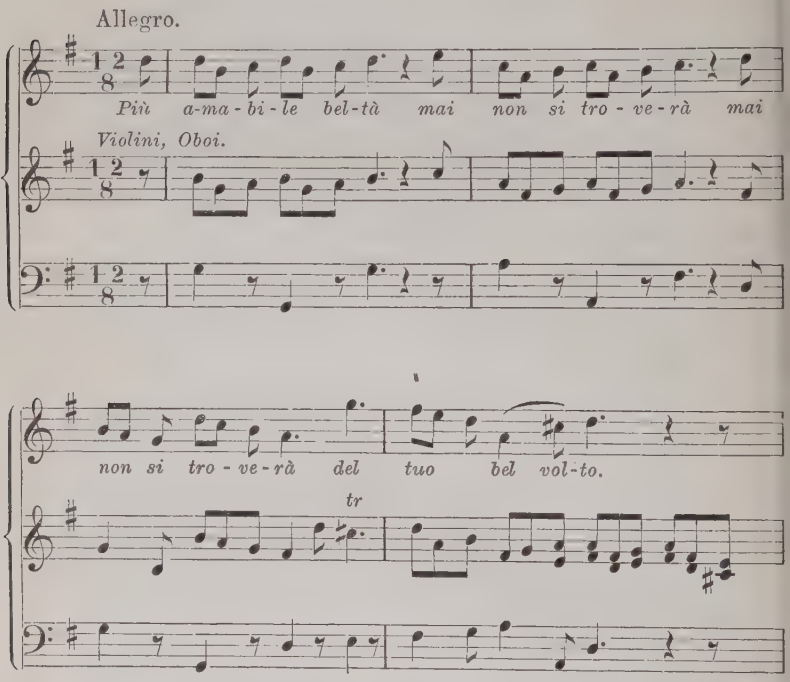
Hier findet man Melodie und weichen edlen Zusammenklang der timmen bei einfacher Begleitung. Zwischen dem Bravourgeklingel amaliger Zeit wirkt dies Duett ungemein wohlthuend.

Ich wünschte, ich könnte dies auch von dem zweiten Duett der per (in der letzten Scene derselben) bezeugen (G-dur $^{12}/_8$, mit zwei boen): Caro! Bella! piu amabile beltà, in welchem Cäsar und leopatra ihre Gefühle austauschen. Chrysander[1]) nennt dieses

[1]) Händel, Bd. II, S. 109.

Stück vorzüglich schön und fügt hinzu, dass es aus einer heiteren Melodie der Cantate: Abschied von Rom, gebildet sei.

Wenn man lediglich ein in der That melodiös anziehendes Duett hören will, dessen Reiz in leichtem Fluss und schönem Zusammenklang der Stimmen gesucht wird, ein Stück, das auch jetzt noch im Salon nicht ohne Wirkung gesungen werden könnte, mit einem Worte ein Haupteffectstück, dann hat Chrysander unzweifelhaft Recht. Wer vom Standpunkte des Dramas aus sein Urtheil fällen sollte, würde Mühe haben, in diesen, zumal in dem ersten Satze keineswegs edel klingenden Tonphrasen:




die Personen wiederzuerkennen, die er zuvor, bei allem Mangel an dramatischer Charakteristik doch in vornehmerer Erscheinung auf der Bühne gesehen hat.

Man erkennt deutlich, dass Händel mit einem besonderen Gesangseffecte schliessen wollte, und die Cuzzoni wie Senesino dürften hiermit durchaus einverstanden gewesen sein.

Etwas wesentlich Anderes als das Vorbesprochene findet sich im ulius Cäsar nicht. Hätte ich alle 30 Arien dieser Oper einzeln nalysiren wollen, ich würde fast überall dasselbe zu sagen gehabt aben. Alle Händel'schen Opern ohne Ausnahme bieten dieselbe rt und Weise der Composition, contrapunktisch treffliche Arbeit, hier nd da leuchtende Blitze von Genie und melodischer Erfindung, nir- ends eigentlich dramatische Haltung, im einzelnen Erfassen der Situa- on, meist concertmässiges Musiciren, nirgends Charaktere.

Mag Händel immerhin in ihnen über 20 Jahre hindurch ein ebensziel verfolgt haben. Von der Höhe der kunstgeschichtlichen etrachtung aus erkennt die jetzige Zeit in seiner Oper keinen selbst- ändig schaffenden Standpunkt, sondern nur die Vorbereitung zu der rösse und Erhabenheit seines eigentlichen Berufes, einen Durchgangs- unkt, der für ihn und seine Zukunft unvermeidlich, ohne diese in ergessenheit begraben worden sein würde.

Zu den besten Opern Händel's wird dessen

Rodelinda

erechnet, die 1725 componirt und deren Gedicht von dem Dichter es Cäsar, Nicola Haym verfertigt ist.

Der Text ist nicht überall glücklich erdacht, doch theilweise nicht ne Interesse. Bertarido, König der Longobarden, ist von Gri- oaldo verjagt und angeblich bei den Hunnen gefallen. Seine Ge- ahlin Rodelinda, die ihm ein treues Andenken bewahrt hat, wird on der Liebe Grimoaldo's umworben, der zwar mit Eduige, der chwester Bertarido's versprochen war, diese aber verlassen hat.

Rodelinda weist die Bewerbungen des Räubers zurück, der ren und ihres Gemahls Thron an sich gerissen hat. Garibaldo er, Grimoaldo's Freund und Rathgeber, lässt ihr nur die Wahl, tweder den König zum Gatten zu nehmen, oder ihren und Ber- rido's Sohn zu verlieren.

Rodelinda erklärt darauf, mit Grimoaldo den Thron theilen wollen, doch werde sie seinen, des Verräthers Kopf von ihrem Gat- n verlangen.

Inzwischen wirbt dieser (Garibaldo) um Eduige, die von rimoaldo verlassene Braut, und verspricht ihr den Thron der Lom- rden, von dem er Grimoaldo stürzen will. Eduige's Misstrauen gen ihn und ihr Verlangen, sich an Grimoaldo zu rächen, lassen sie ese Anträge kühl aufnehmen und führen sie der gestürzten Königs- acht als Verbündete zu.

Rodelinda hat dem König ihre Erklärung abgegeben:

A questo patto io t'offro la mia mau:
Pensaci e vedi ch'essendo tu mio sposo
Jo tua consorte, io sposo la vendetta,
E tu la morte.

Bertarido, der vertriebene König, ist inzwischen heimlich und in Verkleidung zurückgekehrt. Er wird von seiner Schwester Eduige erkannt und durch Unolfo, einem treu gebliebenen Freunde, über die Umstände und über die Treue seiner Gattin belehrt.

Er eilt zu dieser, die von ihm heiss geliebt wird. Aber Grimoaldo überrascht Beide und lässt den entthronten König in das Gefängniss führen, aus dem Unolfo und Eduige ihn zu befreien suchen. Letztere wirft ihm in den Kerker ein Schwert zu. Als Unolfo die Thür des Gefängnisses öffnet, um ihn in das Freie zu führen, stürzt Bertarido sich in der tiefen Dunkelheit, die ihn umgiebt und in der Meinung, dass jener ein für ihn gedungener Mörder sei, ihm entgegen und verwundet ihn. Dies hindert Beide nicht, mit einander zu entfliehen.

Grimoaldo ist unter den Qualen seines Gewissens entschlummert, als Garibaldo, sein Vertrauter, eintritt, um ihn zu ermorden und sich seines Thrones zu bemächtigen. Indem er den tödtlichen Streich führen will, stürzt Bertarido hinein und stösst ihn nieder. Hierdurch versöhnt, giebt Grimoaldo ihm den Thron von Mailand zurück und drückt Eduige, die verlassene Braut an sein Herz, Rodelinda und Bertarido sind wieder vereint, Unolfo scheint von seiner Verwundung wieder hergestellt zu sein und die Grossmuthsoper ist zu Ende.

Man wird nicht behaupten können, dass diese etwas Anderes, als ein Zerrbild dramatischer Handlung sei. Auch hier ist, so wenig wie im Julius Cäsar, etwas Anderes bemerkbar, als lose zusammengeflickte Situationen. Charaktere sind mit Ausnahme der Königin Rodelinda darin nicht zu finden. Garibaldo ist der gemeine Theaterbösewicht, alles Andere nichts wie Ausfüllungsmaterial für die zahlreichen Arien, die gesungen werden müssen; deren sind, neben drei Nachtragsarien, nicht weniger als 28 vorhanden, dazu ein Duett und ein Chor. Von den Arien hatten Rodelinda (Cuzzoni) 8, Bertarido (Senesino) 6, Grimoaldo (Tenor) 6 zu singen.

In der dreitheiligen Ouverture ist das Presto (C-dur $^3/_4$, 2 Oboen Bassons) in fugirtem Satze voll Feuer und Glanz, die Menuetts so unbedeutend wie möglich.

Die Arien enthalten sehr viel Schönes, sind aber zumeist in den

kannten Styl gesetzt und auf die charakterlose Bravour der Sänger rechnet. Ich werde mich nur mit den Hauptstücken zu beschäftigen ben, zu denen ich u. A. Act I, Scene II, das von einem stimmungs- llen Ritornell (G-moll C Largo) eingeleitete Recitativ Bertarido's den Gräbern seiner Ahnen und vor seiner eigenen Todtenurne hne. Offenbar hat dem Dichter hier die schöne Scene des Cäsar r der Urne des Pompejus vorgeschwebt, ohne dass er diese an- hernd erreicht hätte. Auch die Musik ist der im Cäsar nicht vergleichen. Die diesem Recitative folgende Arie (E-dur $^3/_8$ Largo) dagegen sehr schön. Die schwermüthig sanfte Melodie ist breit an- legt, die Begleitung des Orchesters durchsichtig, der Gesangsstimme d deren vollem Ausdruck freien Raum gewährend, jedenfalls ein Stück, s bei der vorzüglichen Ausführung, die ihm zu Theil geworden ist, chen Beifall finden musste.

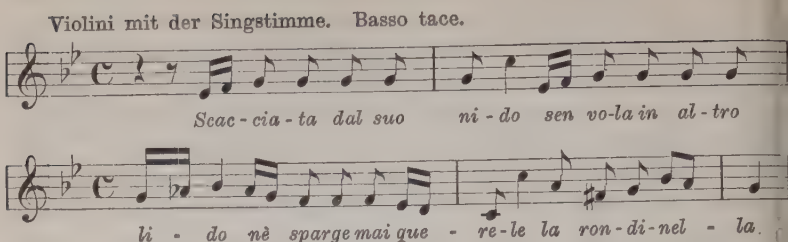
Auch die folgende Arie der Rodelinda (Scene VII, H-moll $^3/_8$): nbre, piante, urne funeste darf als ein sehr schönes Stück be- chnet werden. In der Begleitung tritt zunächst die mit der Ge- ngsstimme und den Streichinstrumenten concertirende Flöte, weiterhin ie sich wiederholende kurze Figur der Solovioline, die wie perlende ränen aus der Melodie herausquillt, anmuthend hervor. Diese Arie steht nur aus einem Satz.

Ich erinnere ferner an die Arie des Bertarido (Act II, Scene V, -dur $^{12}/_8$): Con rauco mormorio, welche mit der zuerst genann- n Arie derselben Person in Süsse der Melodie, sanftem Charakter und hön anschmiegender Begleitung (zu dem Streichquartett 2 Bassons) tteifern darf. Der Mittelsatz, dem zwei Flöten und eine Clarinette nzutreten und das Echo der Gesangsstimme darstellen:

E in tronchi e mesti accenti
Fann' eco a miei lamenti

, bei aller Schönheit der Empfindung, dem Hauptsatze nicht eben- rtig.

Eines der vorzüglichsten Stücke der Oper ist die Arie Bertarido's derselben Scene (As-dur C): Scacciata dal suo nido, in welcher ar die contrapunktische Führung der Stimmen dem Gesange nicht erall freien Spielraum lässt, in der aber die Motive von überraschen- r Grazie und Feinheit sind.




Ich habe noch der Arie der Rodelinda (Act II, Sc. VI, G-dur $^{12}/_{8}$) zu erwähnen: Ritorna, oh caro e dolce mio tesoro, welche dem tiefgefühlten Gesange der Cuzzoni gemäss fern von jeder Bravour die reine Freude über die Wiederkehr des geliebten Gatten ausstrahlt, und möchte hieran die Perle der Oper, das Schlussduo des zweiten Acts (Fis-moll C): Jo t'abbraccio anschliessen, welches im Wohlklange der Melodie und der Stimmen, in tiefem Gefühl und in wirkungsvollem Erfassen der Situation gewiss dem Besten angehört was Händel überhaupt geschrieben hat.

Nicht weniger bedeutend ist die Scene VI des Grimoaldo, in welcher sich ein thematisch accompagnirtes Recitativ darstellt, wie die spätere grosse Oper solches nicht schöner hätte schaffen können.

Dasselbe geht in eine Sicilienne über (E-moll $^{12}/_{8}$), in welcher der von seinem Gewissen geängstete Tyrann den Schlaf sucht und endlich findet. Auch diese Arie ist von grosser Schönheit.

Dass Händel in den, schwärmerische Stimmung oder sanft angelegte Cantilenen beanspruchenden Stücken die Tactart und den Charakter der Sicilienne mit Vorliebe anwendet, ergiebt auch die vorliegende Oper, in der wir dieser Musikform vielfach begegnen. Dass aber Grimoaldo in demselben Charakter singt, in dem kurz zuvor seine tugendhaften Gegner Bertarido und Rodelinda ihren Schmerz und ihre Freude zu erkennen gegeben haben, ist für das, was ich zuvor über Händel's Begabung für die Bühnendramatik gesagt habe, gewiss nicht ohne Werth.

Die zahlreichen und grossen Schönheiten der Arien in dieser Oper sind unverkennbar. In ihnen findet man den grossen Meister ringend nach bezeichnendem Ausdruck und im Kampfe mit der Nothwendigkeit, tagesmässige Musik zu schreiben. Er darf sich des Sieges nicht rühmen. Was er erreicht, ist nur das Erfassen von Situationen im Einzelnen, hie und da das Gewinnen einer gewissen Stimmung. Zum

ividuellen der Charaktere gelangt er nicht. Er bleibt in der All-
neinheit der von ihm zu schaffenden Theaterfiguren hängen[1]).

Der Oper:

Alessandro,

nponirt 1726, thue ich deshalb Erwähnung, weil in ihr Händel seine beiden ersten Sängerinnen, die Cuzzoni sowie für die da-s eben in London angelangte Faustina Bordoni die Haupt-tien zu setzen die Aufgabe gehabt hat.

Es ist hier nicht der Ort zu prüfen, in wie weit das für die letzt-annte grosse Künstlerin so abfällige Urtheil, das[2]) über sie gefällt den ist, begründet erscheint oder nicht. Ich habe es nicht mit der gerin, sondern mit der Oper zu thun, deren Text, von Rolli ge-ntet, dem Erbärmlichsten angehört, was die ältere grosse Oper über-pt aufzuweisen gehabt hat.

Alexander der Grosse, der in Indien die Festung Ossi-era erobert, girrt während der ganzen Oper, indem er sich fort-rend als den Sohn Jupiter Ammon's bezeichnet, zwischen zwei uen hin und her, von denen die eine, Lisaura, von Tassile, n Könige von Indien und Bundesgenossen Alexander's geliebt d. Beide Frauen sind auf einander eifersüchtig, belauern sich gegen-ig und auch den königlichen Helden, der sich schliesslich für Ros-e entscheidet und dem Freunde und Waffengefährten dessen Ge-te lässt.

---

[1]) In Kretzschmar's Vortrag: Georg Friedrich Händel (Samm-musikalischer Vorträge Nr. 55, 56) liest man S. 244:
„Die Partien, welche den Eindruck der Rodelinda zu einem bleibenden hen, sind eine Kerkerscene, welche mit der im Fidelio viel Aehnlichkeit und der Anfang der Oper: Bertarido, König der Longobarden, steht dem Kirchhof etc." Dieser Anfang der Oper spielt aber nicht auf dem hhof, sondern in den Gemächern der Königin Rodelinda und beginnt der Arie: Hò perduto caro il mio sposo. Bertarido erscheint erst n fünf Arien und einer Menge von Recitativen in der sechsten Scene in Cypressenhaine, der die Gräber der longobardischen Könige umschliesst. aber die Aehnlichkeit der späteren Kerkerscene mit derjenigen im elio anbetrifft, so kann von einer solchen nicht wohl die Rede sein. Scene im Fidelio enthält den gewaltigen Schwerpunkt der Oper in s grossen Stücken. Hier handelt es sich um eine Cavata von etwa 50 en und um ein accompagnirtes Recitativ ohne jede Handlung. Wollte selbst die Cavata mit der Arie des Florestan vergleichen, so enthält eine sehr schöne aber rein lyrische Composition äusserst flacher poeti-r Gedanken. Von ihr führt kein Weg zu dem dramatisch so schönen visio-n Aufschwung der Beethoven'schen Composition.

[2]) Chrysander: Händel, Bd. II, S. 144.

Dies ist der gesammte Inhalt des Dramas. Es wäre nicht eher nöthig gewesen, um dieser dürftigen Handlung willen Alexander den Grossen von Senesino singen zu lassen. Weder Apostolo Zeno noch Metastasio haben eine ähnliche Jämmerlichkeit von Operngedicht zu Stande gebracht.

Man darf von diesem Text nicht verlangen, dass er den grossen Tondichter zu dramatischer Höhe erhoben haben sollte. So schön einiges in der Musik ist, so ist das Ganze doch ohne jedes Interesse und steht nach meiner Auffassung sehr weit gegen Rodelinda zurück.

Ich beschäftige mich mit diesem Werke nur, weil darin einige Details vorkommen, die für die Oper jener Zeit neu waren, und als eine Erweiterung der Formen derselben hätten betrachtet werden können, wenn sie zum System erhoben, oder häufiger angewendet worden wären.

Hierzu rechne ich vor Allem die Form, in welcher am Anfange der Oper zwei Symphonien (musikalisch nicht von Bedeutung) verwendet worden sind, um die Einnahme der Festung Ossidacra zu illustriren, in welche Alexander

Sopra una machina murale

eindringt und in der ihn weiterhin Clito, einer seiner macedonischen Feldherrn, der vermittelst eines Mauerbrechers die Mauer erstürmt hat, von den andringenden Feinden befreit.

Ich werde, da es sich hier offenbar um eine für pantomimische Bewegung auf der Bühne componirte Musik handelt, weiterhin einiger anderer Instrumentalsätze zu gedenken haben, welche in viel hervorragenderer Weise anderen Opern Händel's angehören.

Die Scene IX des ersten Acts beginnt gleichfalls mit einer Symphonie (C-moll C) von feierlich ernstem Charakter, während welcher die im Tempel des Jupiter Ammon versammelten Priester den König erwartend, die Opferceremonien ausüben. Man kann dieses Musikstück als ersten Vorgänger der Priestermärsche der Alceste, des Idomeneo und der Zauberflöte betrachten.

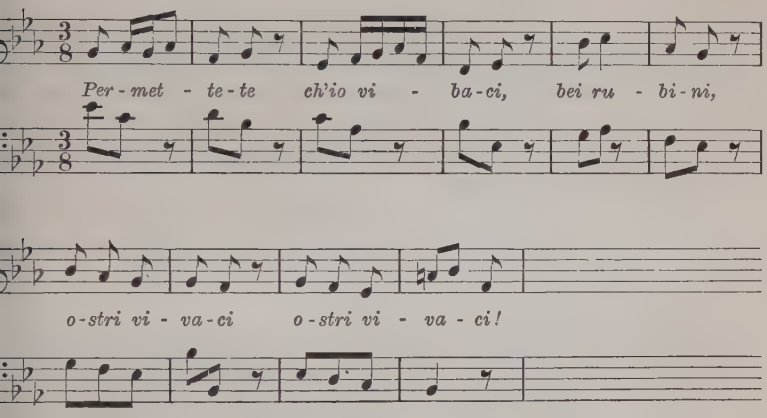
Auch das Opfer Alexander's wird durch eine symphonieartige Einleitung bezeichnet. Diesem Instrumentalsatze (C-moll C Allegro) fehlt aber der feierliche Ernst der ersten Symphonie. Der theatralische Zweck, dem er in seiner contrapunktischen Bewegung zu dienen hatte, war offenbar ein von der vorhergehenden Ceremonie abweichender.

Von besonderer Schönheit ist die Instrumentaleinleitung des zweiten Acts, welche dem Recitativ der Rossane voraufgeht (C-moll

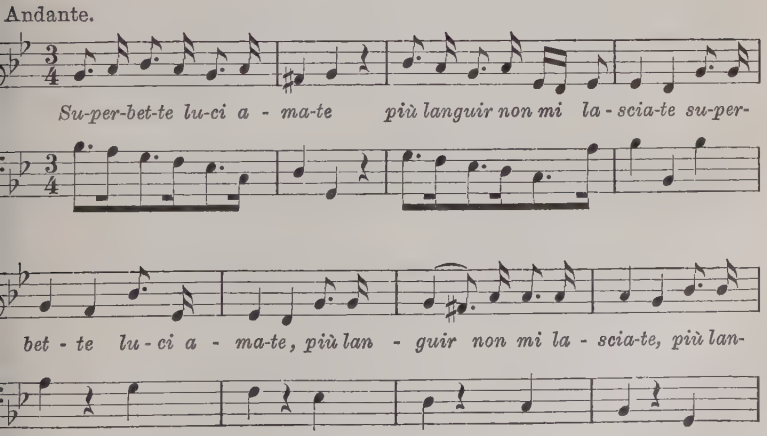
Flöten, 2 Oboen, Bassons), unter deren sanft melodischer Bewegung se entschlummert.

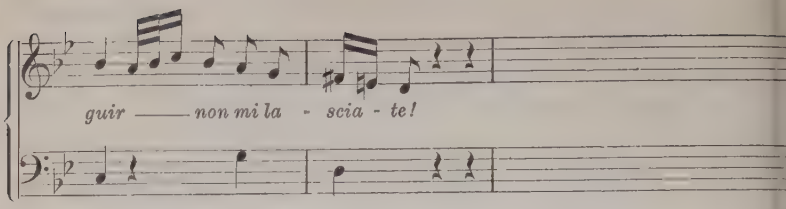
Diese Scene ist überhaupt voll von glücklichen Gedanken.

Alexander nähert sich der schlafenden Geliebten. Ihm folgt obachtend Lisaura. In einem nur 10 Tacte langen äusserst me-liösen Arioso (Es-dur $^3/_8$ Andante) nähert er sich Rossanen.




Als er Lisaura bemerkt, wendet er sich sofort dieser mit einem, neuer Melodie (G-moll $^3/_4$) geformten, gleichfalls 10 Tacte langen ioso zu,

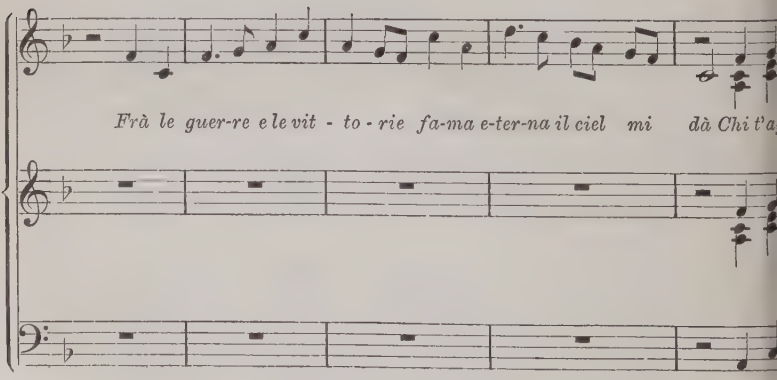


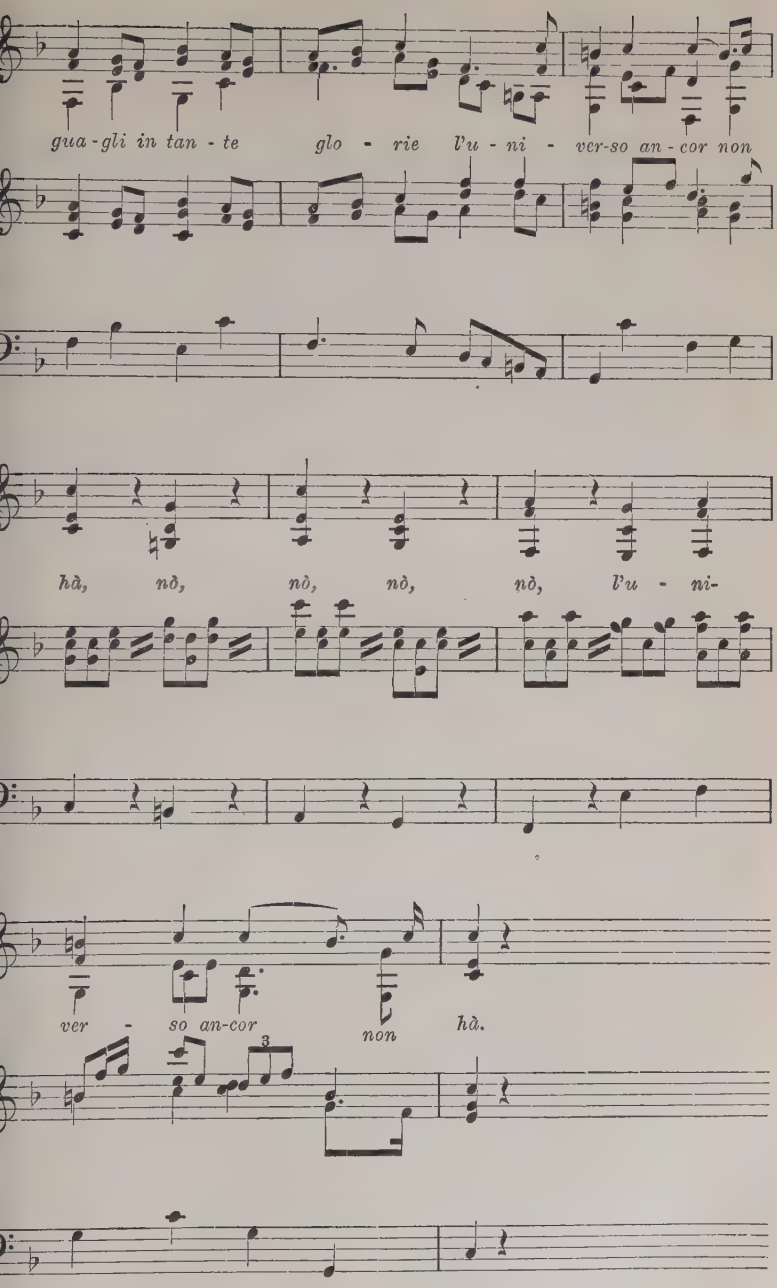



worauf ihm Lisaura in demselben Arioso (in A-dur erhöht) antworte
das er an Rossane gerichtet hat. Sie verlässt den König und Alex
ander weiss nunmehr nichts Besseres zu thun, als wieder Rossan
zum Gegenstande seiner Bewerbungen zu machen, welche ihm ihre
seits mit dem an Lisaura gerichteten Arioso (in C-moll) antworte
und ihn gleichfalls verlässt.

Dieses graciöse Spiel der Musik bringt über die, für einen Helde
wenig passende Situation fort und ist für die Oper jener Zeit durch
aus neu.

Nicht weniger ist dies der Fall mit der Musik der La brecci
überschriebenen fünften Scene des ersten Acts (2 Hörner, 2 Vio
linen), in welcher Alexander eine von den Männerstimmen (Leo
nato, Cleone, Tassile und Clito) strophenweise nachgesungen
Siegeshymne anstimmt, die an den Krieger- und Trinkchor de
Alexanderfestes anklingend weit hinausgeht über das, was di
Opernmusik Händel's sonst zu bieten pflegte, ein Ensemblesatz i
grossem Styl.




gua - gli in tan - te glo - rie l'u - ni - ver-so an - cor non
hà, nò, nò, nò, nò, l'u - ni-
ver - so an-cor non hà.
3

Nicht weniger neu sind die beiden zweistimmigen Frauen-Recitative Act I, Scene III und zu Anfang der letzten Scene des dritten Acts, welche das ewige Einerlei der Secco-Recitative und Arien wohlthätig unterbrechen.

Der letzteren bietet die Oper, neben den zwei nachcomponirten Arien nicht weniger als 29, von denen Alexander 10 zu singen hat, während auf Lisaura 6 und Rossane 8 kommen.

Charakteristisch für den Stand der Händel'schen Oper ist es, dass die Arien der beiden grossen Sängerinnen, die neben einander mitzuwirken hatten, nicht nach dem, freilich kaum zu bezeichnenden Charakter ihrer Rollen, sondern nach ihrer besonderen Gesangsweise und Virtuosität zugeschnitten waren. Die Arien der Cuzzoni, so weit sie nicht schablonenhaft conventionell erscheinen, was auch für einen Theil der Arien der Faustina gilt, sind auf deren mehr die Gefühlsseite und die Tiefe der Seele treffenden Gesang berechnet gewesen, so die Arie Act II, Scene III (Siciliana F-moll): Che tirannia d'amor und die Arie Scene V (A-moll $^3/_8$): La cervetta nei lacci avvolta, während die für Faustina gesetzten Stücke deren glänzende Bravour und ihre auf blendender Technik beruhende Virtuosität zu zeigen hatten. Es ist bekannt, dass neben der Künstlereifersucht die Parteisucht des Londoner Publikums und die dadurch herbeigeführten Aufhetzereien beider Primadonnen schliesslich dahin geführt haben, dass dieselben auf offener Scene mit einander handgreiflich geworden sind.

Von Händel's:

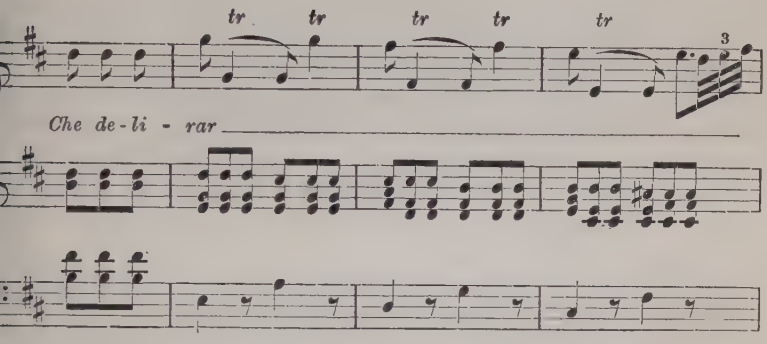
Ezio

(1732) nehme ich deshalb Kenntniss, weil diese Oper, ausser von Caldara, für den sie gedichtet war, auch von Graun, Hasse (beide 1755) und von Gluck 1763 componirt worden ist.

Chrysander stellt[1]) Händel's Composition weit über die von Gluck. Ich bin dieser Meinung nicht. Man darf in Händel's Composition wohl manches recht schön finden, dramatisch ist darin nichts, alles auf den bekannten Arienstyl des grossen Meisters zugeschnitten, der eben seiner für das Londoner Publikum gearbeiteten Oper angehörte, nur die Gesangskräfte in das rechte Licht stellen wollte und in keiner Weise weitergehende Ansprüche machen durfte, während bei Gluck in einzelnen Momenten das Drama deutlich und packend sich geltend macht. Ich verweise vor Allem auf dessen grosse Scen

[1]) Händel, Bd. II, S. 249.

r Fulvia, Scene X, Act III. die noch jetzt jeder grossen Oper zum hmuck und zur Zierde gereichen würde und in deren fortstürmender agik sich die ganze Grösse einer leidenschaftlich erregten Natur darllt, während schon das langsame Tempo der Händel'schen Comsition und die Tactart derselben (Larghetto, $^6/_8$ H-moll) mit einer r Situation am allerwenigsten entsprechenden', wenn auch an sich önen Trillerfigur




rauf hindeutet, dass hier die Sängerin über die Fulvia des Gechts den Sieg davongetragen.

In der That wird man vom dramatischen Standpunkte aus beide ien nicht wohl neben einander nennen können.

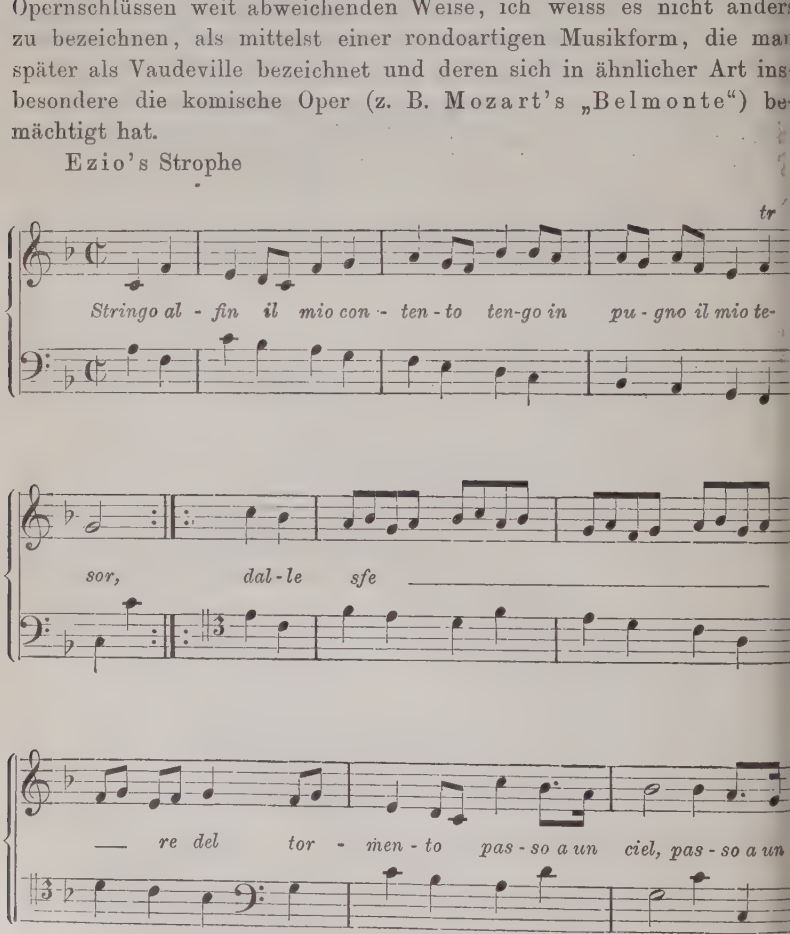
Nicht anders möchte ich die prachtvolle Arie in Gluck's „Ezio", t II, Sc. XII (E-dur C Andante) Ecco alle mie catene (an die Arie s Hercules in der „Alceste" erinnernd) beurtheilen und nur noch f die in Scene V vorkommende Arie des Ezio (G-dur C): Recagli ell' acciaro hinweisen, als auf Stücke, die den dramatischen Geist es Schöpfers athmen, wenn auch sonst in dieser Oper Gluck's ht die volle Gewalt seiner Tendenzen sich offenbart. — Mir erheint der Händel'sche „Ezio" vergleichungsweise viel schwächer, viele seiner anderen Opern. Von einer „Uebermacht Händ's über Gluck" in dieser Oper kann wohl nirgend die Rede sein.

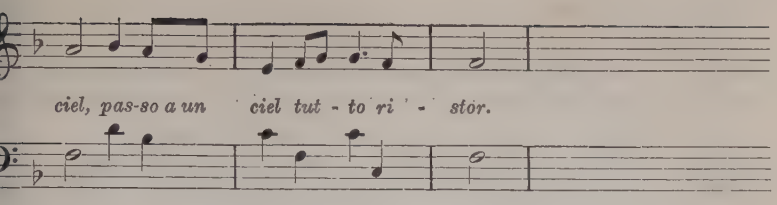
Wenn aber dort gesagt wird, Gluck's italienische Opern („Orfeus" und „Alceste" ausgenommen) seien nur Vorstufen seiner nzösischen (richtiger gesagt dramatischen) Opern gewesen, so tenne ich dies gerne an. Dagegen zeigt es ein völliges Verkennen gesammten Verhältnisse der Händel'schen Compositionen, wenn zugefügt wird, „dass diese für die italienische Bühne als

selbständige, abgerundete Bildungen, in gezogenen Grenzen sich bewegend und in diesen vollendet, immer neben seinen Oratorien ihren Platz behaupten würden". Die Geschichte hat hierüber anders geurtheilt und mit vollem Recht. Händel's Opern waren die Vorstufen für seine Oratorien. Diese stehen unberührt von der Zeit und dem sich mehr und mehr vollendenden Gange der Kunst in voller Grösse, Schöne und Gewalt da, jene sind vergessen, so weit die Forschung sich nicht mit ihnen beschäftigt, genau wie die älteren Opern Gluck's vergessen sind.

Uebrigens schliesst Händel's „Ezio" in einer von den anderen Opernschlüssen weit abweichenden Weise, ich weiss es nicht anders zu bezeichnen, als mittelst einer rondoartigen Musikform, die man später als Vaudeville bezeichnet und deren sich in ähnlicher Art insbesondere die komische Oper (z. B. Mozart's „Belmonte") bemächtigt hat.

Ezio's Strophe






nächst von den im Unisono gehenden Violinen und den Bässen be-eitet, wird sonst unverändert und nur in C-dur erhöht und statt der iolinen mit zwei Oboen von Fulvia wiederholt.

Dann folgt Onoria mit gleichem Gesange wieder in F-dur. Statt r Oboen begleiten die Flöten.

Varo schliesst sich in D-moll mit dem vollen Streichquartett und vei Oboen an und endlich übernimmt der Chor in F-dur, mit Hin-ıtritt von zwei Hörnern, aber im Uebrigen völlig unverändert, den-lben Satz als Schlussgesang.

Hier ist wiederum die Art und Weise dessen gekennzeichnet, was ändel dem englischen Opernpublikum glaubte darbieten zu müssen. uf eine tiefernste Handlung voll von Intriguen, von Leidenschaft und ragik erfüllt, lässt er diese schlagende Melodie folgen, welche weithin ıs dem Rahmen des Vorhergehenden heraustritt.

Ich würde glauben, dieses Capitel hiermit beschliessen zu können, enn nicht in zwei anderen Händel'schen Opern Scenen vorkämen, e vom dramatischen Standpunkte aus weiter zu gehen scheinen, als e bisherigen Besprechungen dies haben vermuthen lassen.

Nicht dass beide Opern, von denen ich sprechen will, eine beson-re Bedeutung an sich in Anspruch zu nehmen hätten; sie bewegen ch der Hauptsache nach in demselben Gange und in denselben Gren-n, wie die übrigen Opern desselben Tonmeisters; aber es finden sich ihnen Stücke, die dem Formalismus der altitalienischen Oper gegen-er als merkwürdige Zeichen gelten können, dass Händel unter nständen sehr wohl geahnt hat, dass die Bahnen der Zukunft andere n könnten, als die der ihn beengenden Gegenwart.

Ich möchte zunächst auf die grosse Scene des dritten Acts, kurz r dem Schluss der Oper „Tamerlan" (1724), hinweisen (Scene X).

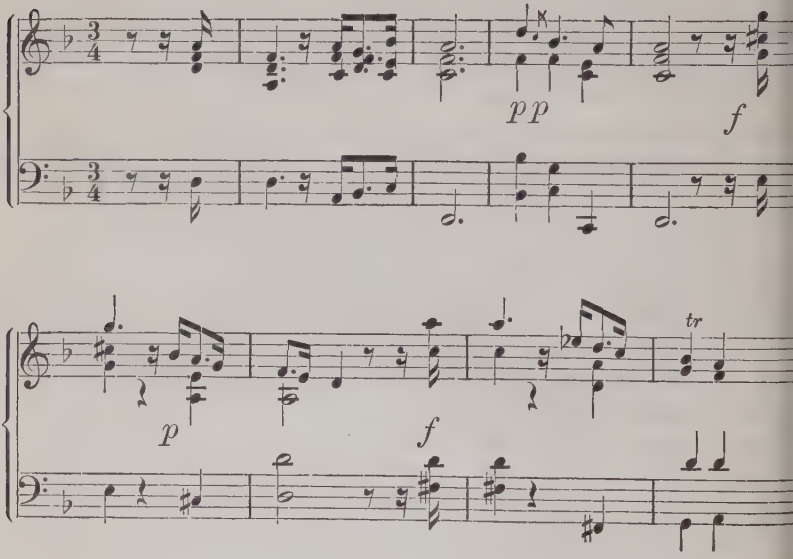
Bajazet sagt in einem grossartig und charaktervoll accompag-ten Recitativ dem Tamerlan, dass er Gift genommen habe, um h seiner Feindschaft und Rachsucht zu entziehen. In einem in es Recitativ eingeflochtenen rührenden und sehr schönen Arioso

(Sicilienne, F-moll) nimmt er von seiner Tochter Asteria Abschied. Diese fordert in einem sich anschliessenden, leidenschaftlich bewegten Recitativ von dem Tyrannen gleichfalls den Tod. Eine melodiös einfache Arie voller Gefühl (Fis-moll $^3/_4$): Padre amato, beklagt das Schicksal des Vaters, der sterbend die Bühne verlässt.

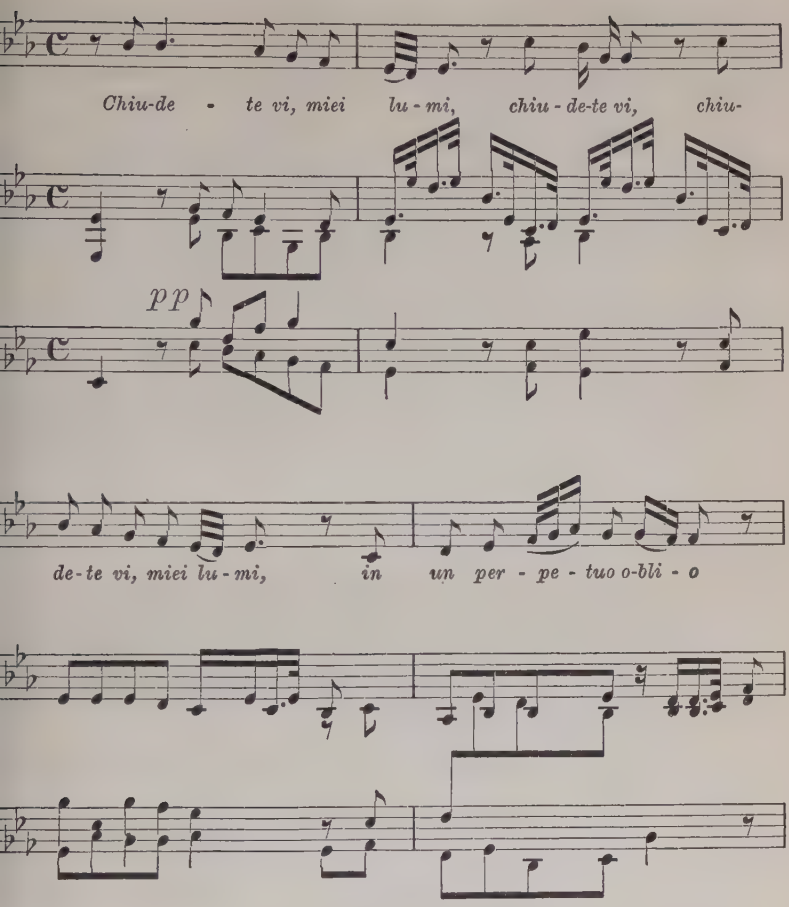
Diese zusammenhängende, dramatisch aufregende und scenisch sehr wirksame Handlung tritt in glänzenden Zügen aus dem sonst steifen Rahmen der Oper heraus, in einer Grösse der Auffassung und in einer Lebendigkeit der musikalischen Darstellung, dass man in der That glauben könnte, das Product einer viel späteren Zeit vor sich zu sehen.

Die andere Scene, von der ich sprechen will, findet sich zu Anfang der Oper „Admet“ (1727).

Der König liegt krank, in fieberhaftem Halbschlummer auf seinem Lager. Larven der Unterwelt, sein baldiges Ende erwartend, umschwirren ihn in langsam pantomimischem Tanze.




Der von ihnen geängstete Admet fühlt das Nahen des Todes. Er spricht dies in einem accompagnirten Recitativ aus, das offenbar von der pantomimischen Bewegung der Geister begleitet gewesen ist und in einem sehr schönen ariosen Schlusssatz endet.




Die ganze Scene ist von echt tragischem Geiste erfüllt [1]).

---

[1]) Kretzschmar in dem bereits erwähnten Vortrage über Händel, 245, sagt wörtlich: „Bei aller Verehrung für **Gluck** muss man ein- nen, dass dieser eine Scene, wie die, welche die Oper bei **Händel** öffnet, zu schreiben nicht fähig war."

Ich wüsste freilich nicht, was mir meinerseits weniger nahe gelegen hätte, eine Vergleichung dieser sehr schönen Scene mit Gluck so in das All- neine hin anzustellen. Man kann doch nur mit einander vergleichen, was halt zur Vergleichung überhaupt bietet. Wäre von Gluck's „Alceste" die de gewesen, welcher mit der Händel'schen Oper mindestens die Fabel

Eine ähnlich wie im „Alessandro“ auf pantomimische Wirkung berechnete Scene findet sich zu Anfang des zweiten Acts. Alceste ist in der Unterwelt an einen Fels geschmiedet und wird hier von Furien gepeinigt.

Eine lebhaft bewegte Symphonie (G-moll C), in der die reissend schnellen Gänge der Violinen die Schläge der Furien andeuten, mit denen diese auf Alceste eindringen, führt zu einem zweiten Satz von längerer Ausdehnung und voll von charakteristischen Motiven. Hercules erscheint und kämpft mit den Furien, die er verjagt. Der Orchestersatz stürmt in wildem Feuer daher, bis das Befreiungswerk vollbracht ist.

Hier ist es nur die Instrumentalmusik, die sich zu dramatischer Haltung erhebt. Aber sowohl diese Scene des zweiten, wie die des ersten Acts nehmen das volle Interesse in Anspruch, indem sie zeigen, wie schon die ältere Oper hie und da ihre Anläufe zu der höheren Kunststufe wirklicher Tragik zu nehmen suchte.

Wenn Chrysander bei Gelegenheit der Besprechung der Oper „Tamerlan“ wörtlich sagt:

> „Händel hat keine „Iphigenia“ geschaffen, dazu war erforderlich, was nicht in ihm lag; aber Gluck hat unter seinen berühmten Recitativen auch nicht ein einziges geliefert, welches den besten Händel'schen an musikalischem Vollgehalt die Wage hielte“,

so ist diese Bemerkung, wie die vorhin erwähnte, ebenso unnachweisbar als unrichtig.

Wenn ich hiermit Händel als Operncomponisten verlasse, so möchte ich bei der grossen Bedeutung, welche die Kunstgeschichte der mehr als zwanzigjährigen Bühnenthätigkeit eines so ausgezeich-

---

gemeinsam ist, wenngleich die Dichtungen himmelweit von einander verschieden sind, so wäre ein Vergleich denkbar. Dies ist aber nicht der Fall und die Nebeneinanderstellung hätte schon darum Zweifel erregen müssen, weil bei Gluck der kranke Admet gar nicht erscheint, sondern nur der Genesene. Wenn man aber von der vorliegenden Musik als solcher sagt, Gluck sei nicht fähig gewesen eine solche Scene zu schreiben, so könnte man ebensogut die Behauptung aufstellen, dass Händel weder die Furienscene im zweiten Act des „Orpheus“, noch die Scene der Furie des Hasses im dritten Act der „Armide“, noch den Traum des Orest im zweiten Act der „Iphigenie in Tauris“ zu schreiben fähig gewesen sein würde.

Welchen Vortheil hat die Kunst, oder die Kunstgeschichte von derartigen Bemerkungen. Gluck wird dadurch nicht kleiner, Händel nicht grösser.

en Mannes schuldet, das Gesammtresultat meiner Auseinander-
zungen noch einmal zusammenfassen und zwar dahin:

1. Dass dieser grosse Meister die Oper in den überkommenen
rmen seiner Zeit behandelt hat auf den Grundlagen, die Scarlatti
chaffen und die er nur hie und da aus seinen grossartigen Inspi-
ionen heraus vorübergehend verlassen hat;

2. dass er sie mit zahlreichen und hervorragenden Schönheiten
gestattet und dass er seinen Zeitgenossen und Gegnern gegenüber
nen Rang als Tonsetzer von höchstem Range siegreich gewahrt hat;

3. dass seine Gesänge für das ihm zu Gebote stehende Opern-
sonal im Sinne der altitalienischen Concertoper geschrieben waren;

4. dass er die Nothwendigkeit dramatischer Innerlichkeit auf der
nne nicht erkannt hat, dass diese ihm jedenfalls nicht hoch genug
nd, um für sie die Gunst des Publikums, welches davon nichts wissen
lte, oder die launische Bereitwilligkeit seiner Sänger aufzugeben;

5. dass seine contrapunktische Schreibart dem dramatischen
nengesange, auch wenn er diesem den Vorrang eingeräumt hätte,
neswegs günstig gewesen ist;

6. dass ihm die Individualisirung der Charaktere fremd war;

7. dass er zwar die Situation zu erfassen wusste,

8. dass aber der dramatische Geist nur in vereinzelten und ver-
uten Scenen sich hervorzudrängen suchte und von der formalistisch-
ditionellen Musik weithin überwuchert worden ist.

Nach manchen vorhergehenden Andeutungen glaube ich annehmen
dürfen, dass dieses mein Urtheil über die Händel'sche Oper starke
fechtungen erfahren wird.

Dies darf mich nicht abhalten, es auszusprechen.

Ich habe mir gerade die Aufgabe gestellt, den Spuren drama-
hen Geistes, wo sie sich bei bedeutenderen Componisten vor Gluck
en konnten, vorurtheilslos nachzugehen, aus ihnen die Nothwendig-
und Bedeutung seiner Reform des musikalischen Dramas herzu-
en, zugleich nachzuweisen, wie grundfalsch Wagner's selbst-
llige Behauptungen über die hier in Rede kommenden Thatsachen
esen sind.

Ich darf aber dies Capitel nicht schliessen, ohne daran zu er-
rn, wie Gervinus in seiner Schrift: Händel und Shake-
are (1869) die Entdeckung gemacht hat, dass nicht Gluck, son-
Händel die Reform der Oper vollbracht habe.

„In der letzten Periode seiner höchsten Reife vollendete er die
en undramatischen Werken begonnene Reformation, die ihn zum

Haupt der grössten Musikepoche machte. Er führte in diesen seiner letzten Werken das Musikdrama, die germanische Oper ausserhalb der Bühne zu einem höchsten Ziele, er ward durch diese Werke der eigentliche Gründer der grossen erhabenen dramatischen Musik, als den man Gluck gewöhnlich und nur darum preist, weil jene oratorischen Musikdramen in der Geschichte der Oper nie genannt worden sind." (S. 384.)

Diese Behauptung wird S. 385, 394 und 411 wiederholt bestätigt.

Nachdem wir durch Chrysander (Bd. I, S. 219) erfahren haben „dass es Händel's Bestimmung gewesen, das sittlich rath- und haltlos gewordene Leben wieder geordnet herzustellen, soweit es ästhetisch, d. h. mit den Mitteln seiner Kunst möglich war, und die grossen reinen Ideen, so wie sie sich aus dem sinnlichen Zeitalter emporarbeiteten, zu fassen und zu verklären", wird uns also in aller Form zugemuthet, in Händel „den Reformator der dramatischen Musik, den Schöpfer der germanischen Oper" (ausserhalb der Bühne) zu erkennen.

Wahrlich, Gervinus ist offenbar in völliger Unklarheit darüber gewesen, wo das Wesen der dramatischen Musik zu suchen sei.

Ihm, der allen Ernstes die Händel'schen Oratorien, dessen oratorische Dramen (er nennt u. a. „Acis", „Esther", „Athalia", „Debora", „Semele", „Herakles") auf die Bühne bringen lassen wollte, ist der grosse Unterschied zwischen diesen Werken und den grossen Opern der Folgezeit, insbesondere auch den Opern Gluck's entgangen.

Ich habe seiner Zeit diese Frage in einer eigenen Broschüre ausführlich besprochen und glaube sie hier, wo es sich lediglich um die eigentliche Oper handelt, nicht weiter verfolgen zu sollen.

Händel war mit nichten „der Vollender der dramatischen Form des Musikschauspiels"; er hat nicht „seine Oper als eine dritte Macht zwischen die italienische und deutsche Oper gepflanzt." Er hat einfach italienische Concertopern geschrieben, die als solche vergangen sind, wie sie vergehen mussten, die auf die wirkliche Reform der Oper nur sehr geringen Einfluss geübt haben und deren damaliger Glanz verblichen ist vor dem viel helleren Scheine, in welchem seine Oratorien in ihrer hohen und reinen Schöne noch jetzt vor uns stehen.

# III.

## Lully und Rameau.

Ich bin in meinen Auseinandersetzungen zu zwei Männern gelangt, für die Entwickelung der dramatischen Musik von höchster Bedeu-g, in Frankreich die ersten Grundlagen für diese geschaffen haben. besondere Lully, der französirte Italiener, hat es verstanden, nstinctiver Eingebung, wie in speculativem Streben nach den Wir-gen auf der Bühne, mehr als irgend ein anderer Componist des 17. 18. Jahrhunderts, jedenfalls ohne irgend welche Vorgänger von eblichkeit, den späteren Gluck'schen Reformen vorzuarbeiten, in r Thätigkeit, in der Rameau ihm vervollkommnend und aus-end gefolgt ist.

Lully, geboren 1633, hatte vermöge des ihm von Ludwig XIV. eilten Privilegiums seine Opernbühne im Jahre 1672 eröffnet. Er ohne jeden Zweifel als der Schöpfer der französisch-nationalen r betrachtet werden.

Er lehnte sich nirgends an die damalige italienische Opernmusik Es entstand durch ihn unter Quinault's, des Dichters seiner men, nicht zu unterschätzender Unterstützung die Tragédie ique der Franzosen, die fünfactige ernste Oper in unserem heuti-Sinne.

Von welcher Bedeutung dies für die Kunstgeschichte gewesen ist, ebt sich schon daraus, dass den von Lully componirten Texten nault's auch die später von Gluck componirte „Armide", zwar in durchaus unveränderter Gestalt angehört hat.

Während sich in Italien die Opernmusik nach und nach theils ler später u. A. durch Piccini zu einer gewissen Höhe erhobe-komischen Oper, theils zum concertmässigen Operngesang aus-

bildete, das declamatorische und dramatische Element aber nur i zweiter Linie (im Secco-Recitativ) zur Geltung gelangen liess, hatt Lully, ungeachtet der Kindheit, in der die dramatische Musik sic befand, doch schon einen gewissen Vorschmack von dem Kunstwerk der Zukunft.

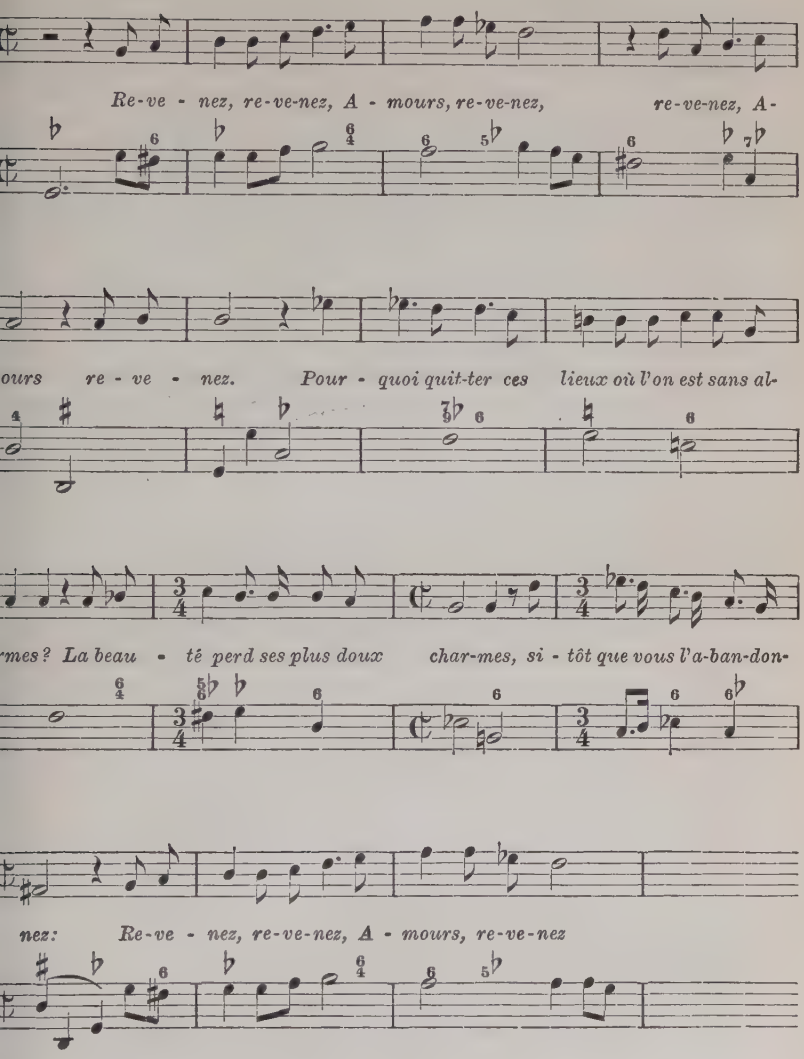
Er war es, der in Paris, wo Ludwig XIV. sich bei der durc Mazarin eingeführten Oper zu langweilen begonnen hatte, die Oper bühne nicht bloss musikalisch, sondern vor Allem auch in der Scener derartig einzurichten wusste, dass er in eigener Person Decoratione Costüme, Tänze, Gesang und Orchester bestimmte, leitete, überwacht vor Allem den Sängern und Sängerinnen die „Geberde", den Bühne anstand, beizubringen wusste und der die Declamation des Wortes un Wortsinns in einer Weise cultivirte, dass in ihr Musik und Melod vollständig aufgingen.

Freilich war die „Genossenschaft der sich selbst und das Kuns werk darstellenden Künstler", wenn auch thatsächlich vorhanden, doc nur ein ihm untergebenes Personal. Da er indess, gleich dem Meist der Zukunft, im Grunde alles selbst that, alles leitete, alles anordnet so darf man ihn sehr wohl und ohne Scheu mit diesem in eine Parallel stellen, zumal auch sonst Punkte der Annäherung genug vorhande waren.

Wenn Ludwig XIV. sagen konnte: L'état c'est moi! so durft man von Lully, dem „himmlischen Baptiste", wie ihn die Fran zosen nannten, sehr wohl sagen: L'opéra c'est lui, sowie R. Wag ner wenn nicht gesagt doch sicher gedacht hat: Das Kunstwer der Zukunft **bin ich**!

Die Lully'schen Opern enthielten wenig von dem, was wir Ar nennen, auch keine eigentlichen Recitative, sondern meist psalmodirend Declamation; aber sie enthielten auch bereits vollständige, aus de Zusammenhange des Dramas entstandene Scenen, in denen Soli un Chöre mit einander wechselten.

Er kannte zwar die Arie, die Wagner mit Verachtung von d Bühne verwiesen wissen will, in ihren rohesten Anfangsansätzen von o rondoartiger Natur; indess fehlte ihm noch die eigentliche Form dafü Der nachfolgende Satz einer Arie der Venus aus „Thésée" kann di annähernd erläutern. Die ersten fünf Tacte, die das Hauptmotiv en halten, wiederholen sich, von psalmodischen Zwischensätzen unte brochen, viermal, ohne zu einer eigentlichen Einheit zu gelangen.




Das eigentliche, erst nach ihm erfundene Recitativ, das der Meister Zukunft gleichfalls nicht mehr als salonfähig erachtet, kannte er t; und wenn er seine declamatorischen Accente, die Innerlichkeit menschlichen Seelenbewegungen nicht in das Orchester verlegte und Thorheit hatte, den Chor und das Ballet in die Scenen einzuführen,

wo sie, wenn auch in erhöhter Weise, seitdem ihren Platz behaupt haben, so darf man das einem Manne zu Gute halten, der in den Jahre der Kindheit der Oper im Uebrigen vorausgesehen und vorausgeschaffe hatte, was uns jetzt, nach zweihundert Jahren als etwas ganz Neu vorgeführt werden soll. Freilich muss man anerkennen, dass Lull nicht sein eigener Operntextdichter war, sondern sich seine Verse vo Quinault (nur kurze Zeit hindurch von Corneille) schreiben lies Aber auch in diesem Punkte ist die Geistesverwandtschaft mit de „Meister" nicht völlig unterbrochen, indem er den Dichter so tyrann sirte, ihn so lange zurechtstutzte, bis die Kunstwerke der Ver gangenheit genau so geformt waren, als dies ihm zusagte, als er für seine Zwecke gefordert hatte.

Das Recitativ wurde in diesen Opern durchweg tactmässig g sungen und erinnerte an die ersten Versuche des Einzelgesanges b den alten Italienern.

Lully, obschon er als Mensch den schmalen Ruhm eines son höchst unverschämten, nur nach oben kriechenden Mannes hinterlasse hat doch das unbestreitbare Verdienst, jene ersten Anfänge des drama tischen Styls zu einer wirklichen Kunstgattung erweitert zu habe Er verstand freilich noch nicht, die Declamation, auf die er den grös ten Werth legte, mit der Form rhythmisch zu verschmelzen. Daher wech selt in seiner Recitation der $^4/_4$ Tact so oft mit dem $^3/_4$ Tact. K las den Text so oft, bis er ihn auswendig wusste und declamirte ih bis ihm die musikalisch rhythmischen Accente klar wurden. Dan spielte er die Worte so lange am Clavier durch, bis er die richtig declamatorische Melodie gefunden zu haben glaubte. Auf diese Wei räumte er dem Text ein grosses Uebergewicht über die Musik ei und befand sich auch hier streng genommen auf demselben Boden, de Wagner als eine neu entdeckte terra incognita für sich in Anspruc nimmt. Wie Brendel in seiner „Geschichte der Musik" S. 26 sich ausdrückt, diente er sclavisch den Worten des Dichters, gege den er im Uebrigen sehr eigensinnig war.

Wenn man die Lully'sche Recitation betrachtet, so wird ma in Bezug auf den declamatorischen Ausdruck manches finden, wa vorbereitungsweise an Gluck erinnert. Ihre durch die Unterwürfi keit unter das Wort bedingte Monotonie und Langweiligkeit wur damals, weil es sich um ein ganz neues Schauspiel handelte, nic empfunden. Im Uebrigen ist es bekannt, dass es Lully war, der z erst die eigentliche Melodie (die fatale Mutter der absoluten Musi der Volksweise entnahm und in den dramatischen Styl einführt

r das Publikum und den Hof war neben dem Glanze der decorati-
n Ausstattung vor Allem die Einführung der Chöre und des Ballets,
der mit Choristinnen und Tänzerinnen entscheidend. Bisher waren
f der Bühne nur Knaben erschienen. Man kann sich denken, mit
lchem Entzücken dieser zeitgemässe Fortschritt und die Verbindung
Chöre mit üppigen Tänzen von einem so frivolen Hofe, wie der zu
ris, und von dem geblendeten und berauschten Publikum aufgenom-
n werden musste. Diese neuen Elemente waren es, die zündend und
ebend wirkten und der Oper Lully's in seiner Zeit eine so uner-
rte Popularität, der ganzen, bis dahin in Grösse und Umfang wenig
kannten Kunstform eine Zugänglichkeit schafften, die ihr, ohne diese
mente nie hätte zu Theil werden können.

In seinen Musiken kommen eigentliche Abschnitte und abgeschlos-
e Stücke kaum vor. Die Form, dieses jetzt so verachtete und doch
unvermeidlich nothwendige äussere Band, das allein die zerstreuten
danken und Sätze zu organischen Gestaltungen zusammezufassen
mag, existirte noch nicht, und die Lully'sche Oper hat, ich wieder-
e es, ohne dass ich irgendwie mich einer Uebertreibung schuldig zu
chen glaube, in ihren freilich unbewussten und nur auf der Neuheit
Gesammtform entwickelten Grundprincipien die vollkommenste
hnlichkeit mit unserer heutigen Zukunftsoper.

Wenn demnach Wagner's Theorie Anwendung fände, so würde
es erreicht haben, dass der Kreislauf vollendet wäre, den eine müh-
ne Arbeit zweier Jahrhunderte und die glänzendsten Erscheinungen
diesem Kunstgebiete zu einer so strahlenden Höhe herauf geführt
ten. In seinen Opern hat er hierzu tüchtige Anläufe genommen.
n sieht wohin es führt, wenn man zwar das Vorhandene, mag es
sein oder nicht, verwerfen, beschmutzen, Neues aber nicht erfinden
n.

Die Zahl der von Lully componirten Opern ist nicht gering.

Der ersten derselben, Cadmus (1672), im Theater der Strasse
girard aufgeführt, folgten nach Molière's in demselben Jahre
lgten Tode die Operndarstellungen im Palais Royal: Alceste,
ésée, Atys und Isis, dann, als Lully (1678) in den Besitz des
vilegiums der Académie Royale des spectacles gelangt war, neben
gen Ballets die Opern:

| | |
|---|---|
| Psyche . . . . . | 1678 |
| Bellerophon . . . . | 1679 |
| Proserpina . . . . . | 1680 |
| Phaëton . . . . . | 1683 |

| | |
|---|---|
| Amadis . . . . . | 1684 |
| Roland . . . . . | 1685 |
| Armide . . . . . | 1686 |
| Acis et Galathée . . . | 1687 |

die letztere Oper unvollendet.

Gerber[1]) behauptet, dieser merkwürdige Tonsetzer habe 19 Opern geschrieben und nennt als solche noch:

Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus (pasticcio),
Le Carnaval,
Le Triomphe de l'Amour, und
L'Idylle de la Paix.

Unter diesen Stücken waren nicht wenige, die sich über 100 Jahre auf der Opernbühne von Paris erhalten haben und von denen insbesondere sein Thésée noch im Jahre 1778 neben den grossen Opern Gluck's zur Aufführung gelangt ist. Diese Oper war es auch gewesen, in welcher Ludwig XIV. es nicht unter seiner Würde gehalten haben soll, von der Bühne herab die Bewunderung seines Hofes als Sänger und Tänzer in Anspruch zu nehmen.

Die psalmodirende Pathetik der Declamation sagte freilich dem für declamatorische Accente so sehr empfänglichen Sinne der Franzosen besonders zu, liess aber doch auf die Dauer das in musikalischer Beziehung Eintönige und Unbefriedigende dieser Gesangsweise bemerkbar hervortreten, während die freie Recitation durch die fortlaufende Begleitung der Instrumente in unerwünschter Weise gebunden war.

Es fehlte der Musik Lully's die Innerlichkeit der Empfindung, das Gefühl. Was R. Wagner an ihm am meisten geschätzt haben dürfte, der Formenmangel, ist dasjenige, was wir am meisten bei ihm vermissen. In dem Zusammenwirken der Stimmen zu musikalischen und dramatischen Klangeffecten lag seine Stärke nicht. Wenn gleich grosse Chormassen mit Solosätzen verbindet, so zeigen die zumal bei der gänzlichen Unbekanntschaft mit der polyphonen Schreibweise, doch nur das geringste Maass dessen, was die Homophonie der Musik bieten kann.

Dennoch muss die Gesammtwirkung dieser Dramen eine ausserordentliche gewesen sein. Hierzu hat offenbar der auf die Aeusserlichkeit pomphafter Darstellung und auf den höchsten denkbaren Luxus in der Ausstattung zugeschnittene Bau dieser Opern wesentlich b

[1]) Lexicon der Tonkünstler, I, S. 829.

ragen, in denen neben den Vocal- und Instrumentalwirkungen Tänze, nphonien, Märsche und ähnliche Reizmittel ihre Stelle fanden, wähd der bezifferte Bass zu den ariosen Stellen der Singstimmen antet, dass der eigentliche Gesang von dem Clavier begleitet wurde, e Begleitung, die auch viel später noch dem Secco-Recitativ der iener zu Theil geworden ist.

Im Uebrigen hat Lully das Orchester nur in Begleitungsformen lediglich mit der Gesangsstimme gehend verwendet. Von selbstdiger Instrumentaltechnik sieht er, mit wenigen Ausnahmen, und an man die Tänze abrechnet, völlig ab. Als Vorläufer der eigenen grossen Oper kam es ihm zu Gute, dass er nicht mit italienischen traten, sondern mit Sängern und Sängerinnen zu thun hatte, die unbedingt Folge leisten mussten.

Freilich stand diese altfranzösische Oper als Kunstwerk keineswegs ständig und frei dar. Abgesehen von der directen Bestimmung, sich Ludwig XIV. über die zu wählenden Texte, deren Bearbeitung über die scenische Einrichtung vorbehalten hatte, lag es ebenso- l in den Gebräuchen und Traditionen der Zeit und in dem Hofton Versailles und Paris, als in dem speciellen Interesse des, seine perichen Zwecke und die Erhaltung seiner Stellung im Auge habenfeinen Italieners, dass jede seiner Opern zu einer Huldigung für König werden musste, der gerade auf dem Gipfel seiner Macht seines Ruhmes stand. Wenn im Vorspiel der vorerwähnten Oper ésée Venus an Mars folgende Anrede richtet:

„Inexorable Mars, pourquoi dèchaînez-vous
Contre un Héros vainqueur tant d'ennemis jaloux?
Faut-il, que l'univers avec fureur conspire
Contre ce glorieux Empire,
Dont le séjour nous est si doux?"

wenn Mars hierauf antwortet:

„Un nouveau Mars rendra la France triomphante.
Le destin de la guerre en ses mains est remis,
Et si j'augmente le nombre de ses ennemis,
C'est pour rendre sa gloire plus éclatante.
Le Dieu de la valeur doit toujours l'animer."

auf Venus erwiedert:

„Vénus répand sur lui tout ce qui peut charmer."

Mars:

„Malheur, malheur à qui voudra contraindre
Un si grand héros à s'armer."

Beide:

„Tout doit l'aimer, tout doit le craindre."

so ergiebt sich hieraus wohl sehr deutlich, welche Aufgabe die
Lully's vor Allem zu erfüllen hatte.

Wenn ich, was ich bisher ausgesprochen, an Einzelnem nachwe
soll, so glaube ich dies am Besten dadurch zu thun, dass ich e
Ueberblick über die Musik seiner Oper:

„Armide"

gebe. Ich glaube, dass es von einigem Interesse sein wird, e
prüfenden Blick auf die Vorgängerin der Armide Gluck's zu
fen, nicht bloss, weil diese letztere etwa 90 Jahre später compo
Oper denselben Text hatte wie jene, sondern auch, weil sie für dass
Publikum bestimmt war, das in ihr nach Verlauf so langer Jahre
seine Parteikämpfe neue Nahrung, neuen Zündstoff finden sollte.

Ich darf immerhin den Text als bekannt voraussetzen und w
mich bei den Ausstellungen, die Marx gegen diesen erheben zu s
geglaubt hat, nicht weiter aufhalten.

Zunächst enthält die Einleitung (der Prolog), welche allen Lu
Quinault'schen Opern voraufgeht, die bekannten Lobpreisungen
Schmeicheleien, welche Ludwig XIV. dargebracht werden mussten

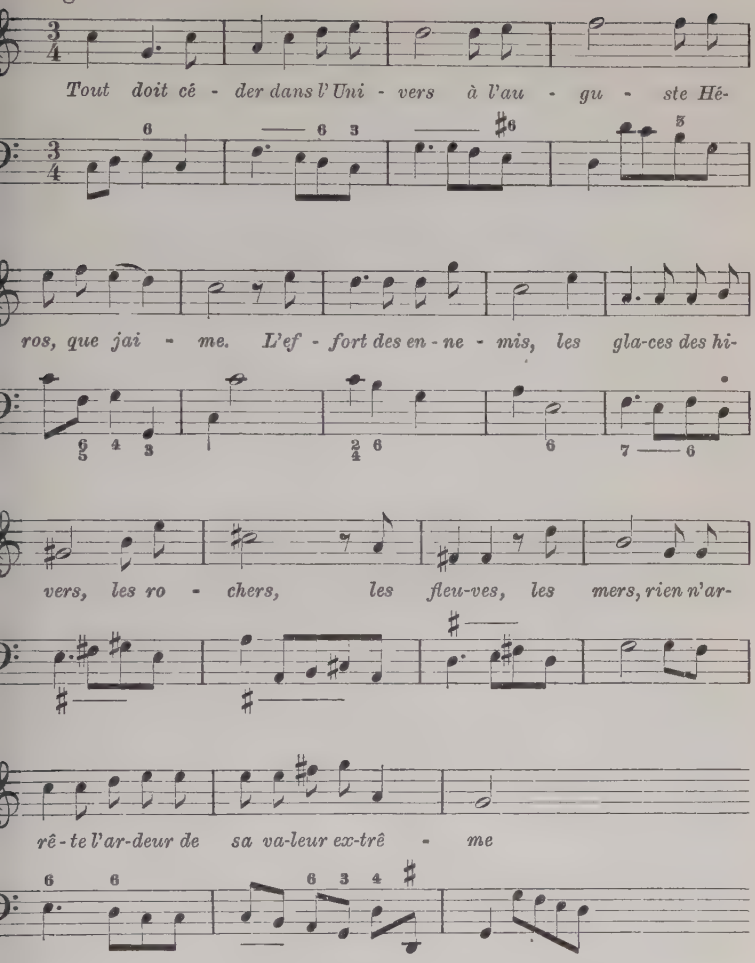
In einem Palaste erscheinen nach einer kurzen Ouverture
zwei Sätzen (C-dur C) der Ruhm und die Weisheit:

La gloire. Tout doit céder dans l'univers
A l'Auguste Héros que j'aime.

La sagesse. L'effort des ennemis, les glaces de l'hiver,
Les rochers, les fleuves, les mers,
Rien n'arrête l'ardeur de sa valeur extrême.
Il sait l'art de tenir tous les monstres aux fers,
Il est maître absolu de cent peuples divers
Et plus maître encore de lui même.
Chantons la douceur de ses lois
Chantons ses glorieux exploits.

Dies sind die Worte, mit denen zuerst in den Solostimmen,
mit diesen vereint im vollen Chor der mächtige König begrüsst
dem wir Deutsche nur ein Andenken voll Abscheu bewahren.

**La gloire.**




Diese Schmeicheleien dauern in immer neuen Wendungen fort. Armide tritt hinzu mit der Besorgniss, dass Ruhm und Weisheit, ne ihre eigene Macht zu berücksichtigen, mit diesem weisen Könige meinschaftlich die Bestimmungen für die ganze Welt ordnen werden. Die Weisheit beruhigt sie.

„On voit dans ses travaux
Combien il est sensible pour votre immortelle beauté,"

und schliesst ihre Rede mit den bemerkenswerthen Worten:

„Disputons seulement à qui sait mieux l'aimer,"

in welche die Weisheit einstimmt und denen auch der Chor hinzut mit den Worten:

„Qu'il est doux suivre ses pas!
Peut on le connaître et ne l'aimer pas?"

Drei Tanzstücke, Entrée, Menuett und eine Gavotte en Rond (Alles mit zwei Flöten) unterbrechen diese Lobhymnen, worauf Weisheit und der Ruhm ihre demüthigen Schmeichelgesänge von Neu beginnen, die auch hier vom Chor aufgenommen werden. Nach wei ren Chören,

zen (Entrée und zwei Menuetten ohne Flöten) und Lobpreisungen iesst dies Vorspiel mit einem von der Begleitung der Göttinnen in m Solosatz angestimmten kurzen Chor:

„Que dans le temple de mémoire
Son nom soit pour jamais gravé.
C'est à lui qu'il est reservé
D'unir la sagesse et la gloire."

Von der nachfolgenden Oper heisst es nur:

„Il (cet héros) nous a invité
Au jeux qu'on nous prépare.
Nous y verrons Renaud malgré la volupté
Suivre un conseil fidèle et sage,
Nous le verrons sortir du palais enquêté,
Où par l'amour d'Armide il était arrêté,
Et voler, où la gloire appelle son courage."

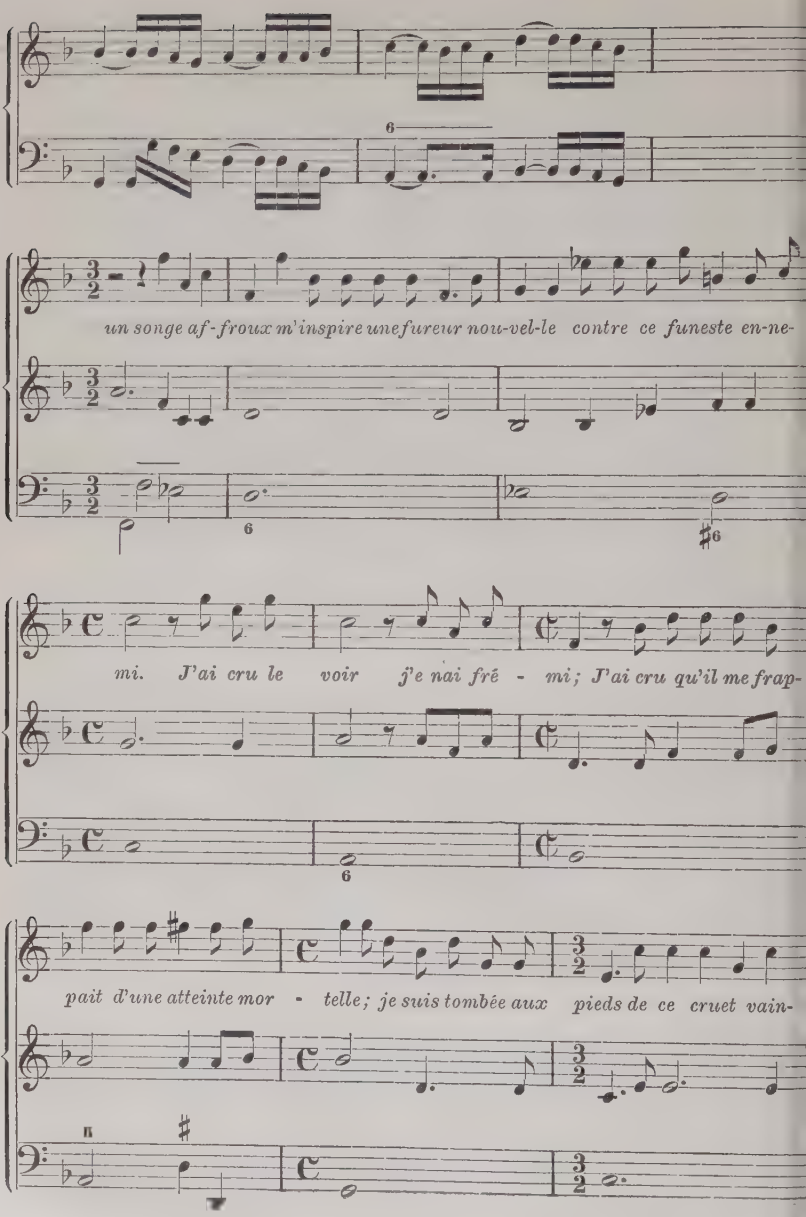
wieder eine Schmeichelei für Ludwig XIV.

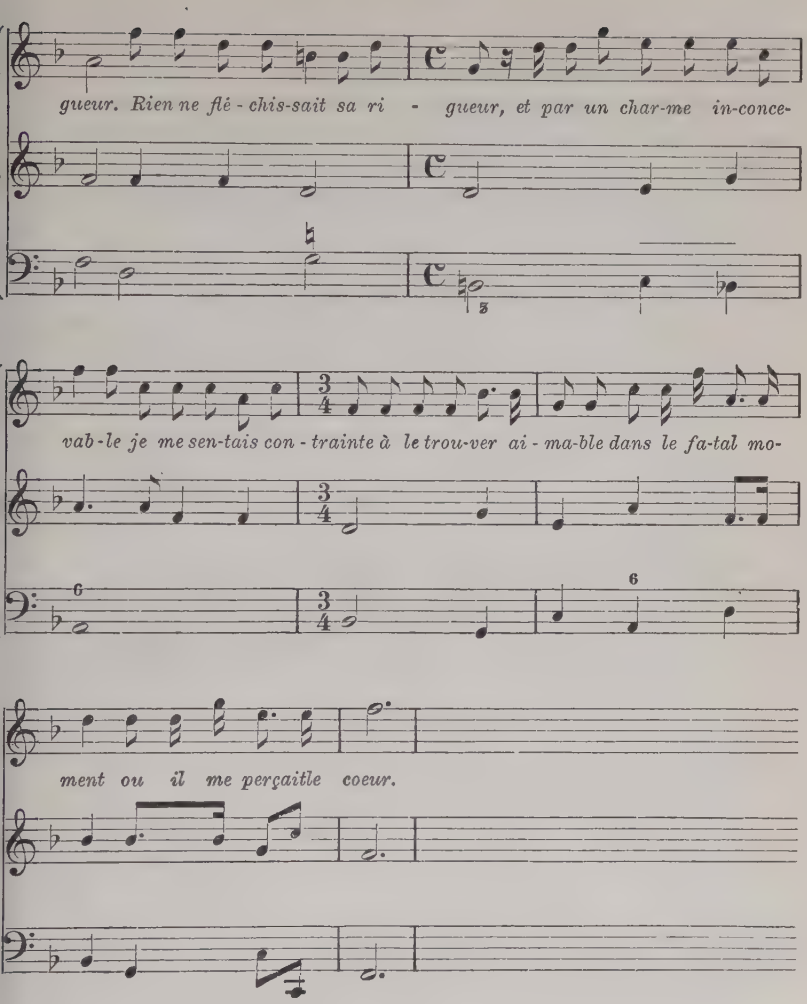
Die Musik aller dieser Stücke ist nicht ohne Leben, aber ein- g und genau in dem zuvor geschilderten Styl Lully's. Die Har- nie ist sehr einfach, die Orchesterbegleitung streng dem Gesange end.

Die Oper selbst beginnt mit einem kurzen Instrumentalsatz von Tacten und zieht sich dann in einfacher à tempo-Recitation, von und zweistimmigen Sätzen der Begleiterinnen Armides, Sido- und Phenice unterbrochen, bis zu der Erzählung des Traumes Armide, im Tacte zwischen $^3/_4$, $^4/_4$ und $^6/_4$ vielfach wechselnd, nachdem die Declamation der Worte dies erwünscht erscheinen , fort.

Der Traum selbst, von einem Prélude eingeleitet, ist sehr geeignet, Schreibart Lully's zu illustriren.

Prélude.


un songe af-froux m'inspire une fureur nou-vel-le contre ce funeste en-ne-
mi. J'ai cru le voir j'e nai frê - mi; J'ai cru qu'il me frap-
pait d'une atteinte mor - telle; je suis tombée aux pieds de ce cruet vain-



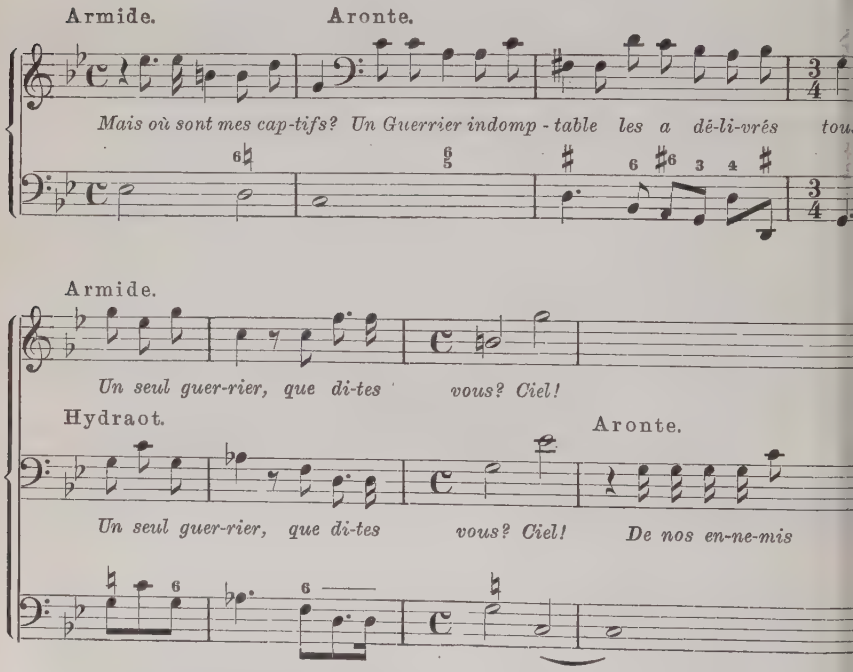

Er bewegt sich in denselben Psalmodien, in denen jedes andere Stück der Oper verläuft, und wie sehr der Text zu erhöhter Inspiration führen konnte, verbleibt er genau in dem hergebrachten recitirenden Modus. Wenn an Stelle der einfachen Orchesterbegleitung die R. Wagner'sche Begleitung des Gesanges gesetzt würde, könnte dies Stück noch heute in einem Kunstwerke der Zukunft seine Stelle finden.

Nichts unterscheidet diese Scene von den ihr folgenden. Märsche, Tänze, recitirende Declamation, hier und da ariose Elemente dazwischen geschoben, führen das eintönige Einerlei fort.

Der Gesang des Hydraot: Armide est encore plus aimable, qu'elle est redoutable, erweist die instinctmässige Annäherung Lully's an die Arienform. Der erste Satz wird wiederholt, nachdem ein verhältnissmässig breiter declamatorischer Zwischensatz vorübergeführt ist.

Die Soli der Phenice und Sidonie, von Tänzen unterbrochen, sind chansonartig melodiös, aber sehr einfach gebildet.

Die Scene des sterbenden Aront erhebt sich, der tragischen Grösse der Dichtung ungeachtet, nicht über die Allgemeinheit der Lully'schen Recitation.




Der zweistimmige Schlusschor des ersten Actes (Sopran und Bass): Poursuivons jusqu'au trépas cet ennemi redoutable (C-dur C), von dem Solo der Armide und des Hydraot eingeleitet, ist leb-

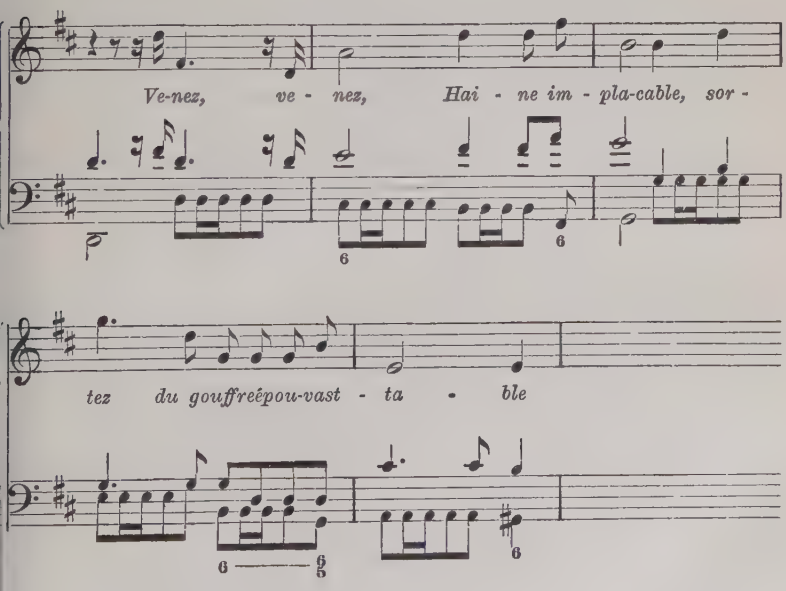
haft im Tempo, einförmig in der melodischen Erfindung, ohne jedes musikalisch besondere Interesse.

Es wird vielleicht nicht erforderlich sein, auch die anderen Acte dieser Oper speciell durchzunehmen. Es ist immer dieselbe Musik, in den ariosen Stellen, in der psalmodischen Recitation, in den Chören wie in den Tänzen, die sich ohne wesentliche Aenderungen wiederholt.

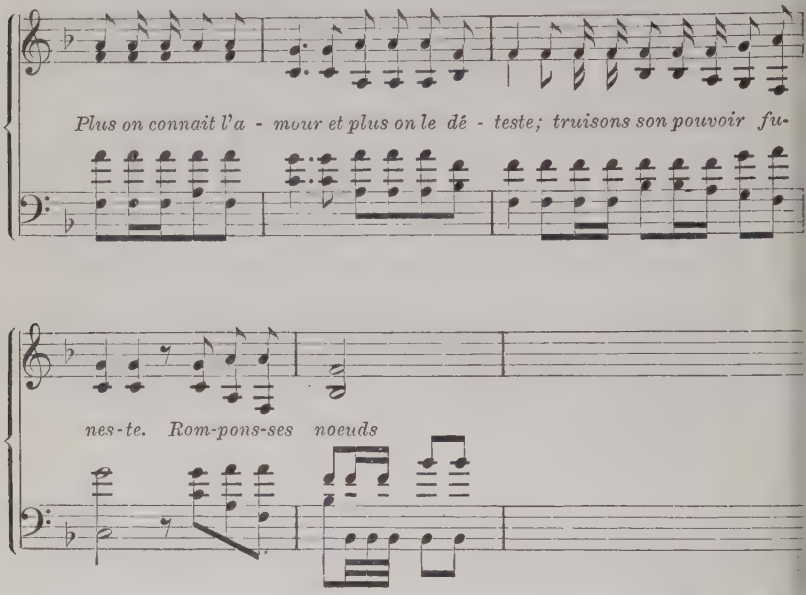
Im zweiten Acte ist fast die ganze erste Scene zwischen Rinald und Artemidor im ariosen Styl gesetzt. Wie in fast allen diesen Stücken, ohne dass für den Sänger Ruhepunkte gelassen wären, strömt die Musik in ununterbrochenem, eintönigen Flusse fort. Nicht anders ist die Beschwörung der bösen Geister in dem Duett der Armide mit Hydraot behandelt.

Im dritten Acte interessirt besonders die Scene mit der Furie des Hasses, welche gegen alles Vorhergehende in erhabenerem Style sich darstellt.

Schon in der kurzen Eingangsarie der Armide: Venez, haine implorable ist das Hauptmotiv von grossartigerem Wurfe; der durch die ganze Nummer hindurch in zitternder Bewegung fortlaufende Bass deutet auf die Zeichnung innerer Seelenzustände, wie wir sie späterhin bei Gluck in so ausgeprägter Weise wiederfinden werden, unverkennbar hin.



Diese Bassfigur wiederholt sich in dem Gesange der Furie: Plus on connait l'amour (F-dur vite) in ununterbrochener Folge, ebenso in der Begleitung des diesen Gesang aufnehmenden zweistimmigen Chors (Alt und Bass), dessen Rhythmen immerhin eine charakteristische Färbung zeigen.



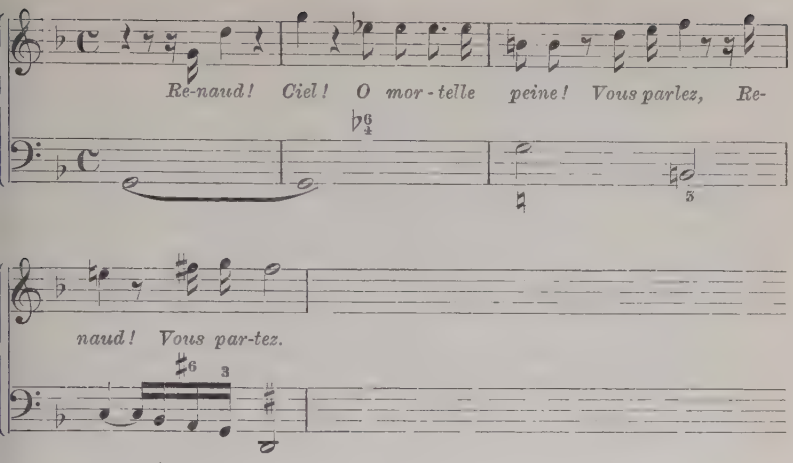

Auch die Tänze sind der Situation entsprechend düster gefärbt, in wilderer Melodie, als dies sonst in dieser Oper bemerkbar ist.

Der Zusammenhang all dieser verschiedenen Sätze bildet wie bei Gluck eine grosse in sich abgeschlossene Scene und würde eindrucksvoller sein, wenn Lully nach den Worten der Armide:

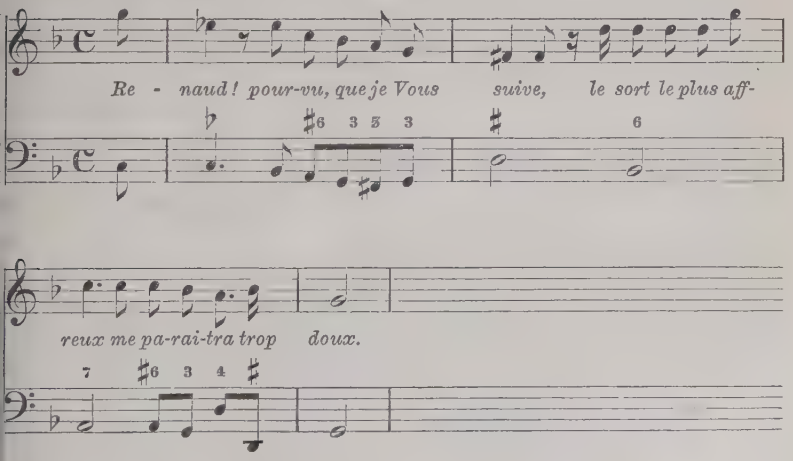
„Arrête, arrête, affreuse Haine,
Laisse moi sous les lois d'un si charmant vainqueur"

nicht den Hass in das psalmodirend-ariose Recitativ hätte zurückfallen lassen, so dass man die wohlthätige Erregung, welche die vorhergehenden Stücke hervorgerufen hatten, wieder verliert.

Im letzten Acte ist es die letzte Scene, die den dramatischen Geist ihres Schöpfers erweist. Hier tritt der conventionelle Pathos der Declamation gegen die in grossen Zügen sich darstellende Innerlichkeit des tragischen Conflicts zurück, in welchem die verlassene Armide ihrem Schmerz und ihrem Zorn Worte giebt.




Von dem Eintritt der Zauberfürstin an, sowie im weiteren Verlauf der Scene ist ungeachtet der einfach recitirenden Declamation der Gesang tiefer, gefühlter als dies im ganzen Verlauf der Oper bemerkt werden konnte.




Nicht weniger empfunden sind die Zwischensätze des Rinald: Trop malheureuse Armide!

Die ganze Scene athmet den vollen Geist dramatischer Grösse, die in Lully sich emporzuringen suchte, in ihm ihren ersten Vertreter auf der Bühne gefunden hat.

Ihm fehlte, wie gesagt, die Tiefe der Seele und der melodische Geist, der über die lediglich dem Worte folgende, nicht diese erhebende Declamation forthilft.

Dass der alte Tonmeister von der Vervollkommnung der instrumentalen Technik und des harmonischen Glanzes (Kunstmitteln, die wir den grossen Meistern der Vergangenheit in Italien und Deutschland verdanken) keine Ahnung haben konnte, ist selbstverständlich.

Mag dem aber sein wie ihm wolle, er hat aus dem Chaos heraus mit selbständig arbeitendem Geiste das Gerüst der Oper hingestellt, das R. Wagner von Meisterhänden ausgebaut, fertig vorgefunden hat. In Lully's Oper war Alles Anfang, Versuch, beides aber nach richtiger Inspiration. Musikalische Charakteristik, Individualisirung der Personen, die seine Bühne handelnd betraten, kannte er nicht.

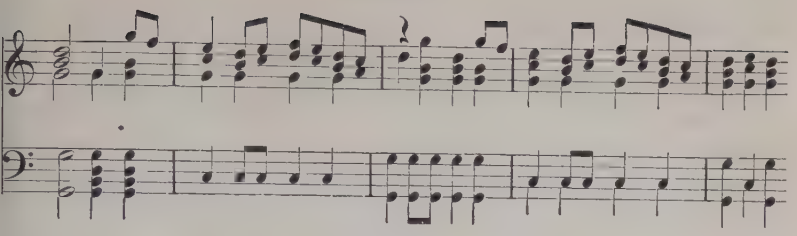
Die ausserordentliche Gunst, die Ludwig XIV. ihm zu Theil werden liess, war eine wohl verdiente.

Sein berühmtestes Werk, Thesée, war eine Art von Zauberoper. Man darf seine liebelechzende Medea nicht mit der tief tragischen Gestalt Cherubini's vergleichen. Aber grossartige Züge fehlen ihr und den übrigen Personen dieser Oper nicht.

An Tänzen, Aufzügen und Ballets entwickelt dieselbe einen ungewöhnlichen Reichthum.

In ihr kommen mit der Ouverture mehr als 40 Nummern vor. Einige der Arien der Medea und Aegle und ein Terzett im zweiten Acte sind von hervortretender Schönheit.

Wenn man den Eingang des Triumphmarsches im ersten Acte hört, glaubt man kaum eine Musik vom Jahre 1675 zu vernehmen.



Lully's nächste Nachfolger hatten an dem Bau und dem Inhalt der französischen Oper nichts geändert. Als jener 1687 verschieden war, bedurfte es des langen Zeitraumes von fast 50 Jahren, ehe Rameau, an ihn anknüpfend, im Stande war, in seinen dramatischen Schöpfungen einen Fortschritt zu zeigen.

Nicht, dass neue Gedanken, neue Wege, neue Erfindungen diese weitere Entwickelung der Oper bezeichnet hätten. Im Grossen und Ganzen blieb sie dieselbe, wie sie unter seinen Vorgängern gewesen war. Aber der musikalische Geist in ihr war intensiver geworden und Rameau stand als Contrapunktist (freilich nicht als solcher im deutschen, insbesondere Händel'schen Sinne) hoch über seinen älteren Collegen.

Seine Harmonie ist bedeutender, entwickelter, seine Modulation frappanter und reicher als bei seinen Vorgängern. Seine Opern sind nicht ohne Weiteres nach demselben Zuschnitt geformt und gesetzt wie bei jenen, sondern sie haben bereits das Gepräge einer gewissen Individualität; sie streben, wenn sie diese auch nicht erreichen, nach Charakteristik, nach dramatischer Handlung.

Die Instrumentalbegleitung ist reicher als die in Lully's Opern. Sie beschränkt sich nicht auf das Verstärken der Gesangsstimmen, wenn sie auch in dieser Form noch oft vorkommt. Sie ist selbständig wirkend.

Die Declamation nach dem Worte und Wortsinn steht auch bei Rameau in der ersten Linie. Der Franzose kann nun einmal das Pathos nicht entbehren. Aber das melodiöse Element ist reicher, abwechselnder gestaltet.

Der Chor nimmt seine hervorragende Bedeutung in Anspruch, in grellem Gegensatze gegen die gleichzeitig mit Rameau aufblühende italienische Concertoper, in der er zur völligen Bedeutungslosigkeit verurtheilt war.

Rameau war dem Geheimniss des musikalischen Dramas sehr nahe getreten, wenn er auch bei den Anfangsstadien desselben stehen

blieb. Es handelte sich in seinen Opern um wahrhaft dramatische Gestaltungen, um scenische Gebilde, die weithin den Opern überlegen waren, die in London, Rom, Mailand, Venedig, Neapel, Bologna, Wien, Hamburg, Berlin und Braunschweig zu derselben Zeit über die Bühne gingen. Was seinen bedeutendsten Fortschritt darstellt, ist das Zusammenfassen der Handlung seiner Dramen zu grösseren in sich zusammenhängenden Abschnitten, ein Vorzug, mit dem auch Lully bereits begonnen hatte und der bei der Concertoper wegen der sich fortwährend folgenden Arien und Recitative nur sehr ausnahmsweise Eingang finden konnte.

So hoch Händel unter seinen Zeitgenossen innerhalb der beschränkten Sphären seines Opernsystems als Musiker stand, ebenso hoch stand Rameau als Dramatiker über diesem. Nicht dass er viele Stücke geschrieben hätte, die es mit den zahlreichen und grossen Schönheiten hätten aufnehmen können, deren fast jede, selbst die schwächste Oper von Händel so viele aufzuweisen hat. Aber in ihm lebte der dramatische Geist, der jenem fehlte. Auch ihm kam zu Gute, dass er nicht für Castraten zu schreiben brauchte, daher auch ihrer Tyrannei nicht unterworfen war.

Rameau hat im Ganzen nur 21 Opern geschrieben. Unter diesen sind die bedeutendsten:

| | |
|---|---|
| Hyppolite et Aricie, Text von Pellegrin | 1734 |
| Les Indes galantes | 1735 |
| Castor et Pollux | 1737 |
| Les fêtes d'Hébé | 1739 |
| Dardanus | 1739 |
| La princesse de Navarre | 1743 |
| Zoroaster | 1749 |
| Naïs | 1749 |
| Platée (komische Oper) | 1750 |
| Les Sybarites | 1750 |
| Acanthe et Céphise (Pastorale héroique) | 1751 |
| Anacreon | 1754 |
| Les surprises de l'amour | 1757 |

Er hat ausserdem zahlreiche Ballets componirt.

In der Erfindung und Melodie erscheint er unserer jetzigen Auffassung nach nicht überreich. Seit die italienische Oper in Paris an Terrain zu gewinnen anfing, wandte sich ihm die Neigung seiner Landsleute zu und man betrachtete ihn als den Repräsentanten der

eigentlichen national-französischen Oper, nachdem er lange Zeit gegen die Gegnerschaft der Anhänger Lully's wie gegen die der italienischen Oper zu kämpfen gehabt hatte.

Bei den Franzosen gilt Rameau als der Vater der französischen Musik.

Wir Deutsche können in ihm eine geniale und schöpfungsreiche Kraft erkennen, welche in beschränkterem Sinne für die französische Oper dasjenige war, was Gluck der ernsten Oper überhaupt gewesen ist. Was ihm fehlte, das hat dieser mit schöpferischem Geiste dem musikalischen Drama hinzugefügt.

Wie sehr Rameau, schon lange ehe er als Operncomponist auftrat, dem inneren Wesen der Musik gegenüber dem blossen gelehrten Wissen den Vorzug gab, wie er die dramatischen Pointen der Oper scharf erkannt hatte, zeigt der Brief, den er am 25. October 1727, also in seinem 44. Jahre an Houdard de la Motte geschrieben hat, um von ihm ein Textbuch zu erlangen [1]). Vielleicht finde ich Gelegenheit, später einmal auf dies interessante Schriftstück zurückzukommen, das in gewissem Sinne ein Pendant zu Gluck's berühmter Dedication der Alceste bildet.

In jedem Falle erkennt man, dass Rameau seine Opern mit dem vollen Bewustsein geschrieben hat, dass auf der Bühne Wahrheit und Geschmack eine Nothwendigkeit für die Kunst seien.

An Pomp in der Ausstattung hat es ihnen nicht gefehlt. Man höre die Beschreibung der letzten Decoration seiner Oper Zoroaster, die hauptsächlich des schlechten Textes wegen nicht rechten Boden finden konnte.

„Die Scenerie des 5. Actes stellte einen prachtvollen Tempel dar, dessen cannelirte Säulen von Gold und derart mit Karfunkeln und Rubinen verziert waren, dass sie einen Glanz, gleich dem des brillantesten und lebhaftesten Feuers verbreiteten. Die Säulen, auf Sockeln ruhend und gekrönt von Capitälen aus demselben kostbaren Metall, trugen Gewölbe, welche mit Mosaiken geschmückt waren, deren grüner Grund, in Abtheilungen von Gold und Silber zerlegt, einen bewundernswürdigen Anblick bot. Ein Dom, dessen Höhe und Grösse unendlich zu sein schien, bildete den heiligen Raum, der von dem Vorbau durch ein goldenes Gitter abgetheilt war. Und in der Mitte dieses Allerheiligsten erhob sich ein prachtvoller Altar, auf dem man das heilige Feuer brennen sah. Endlich zu beiden Seiten des Tempels

[1]) Chefs-d'oeuvres de l'Opéra français. Zoroastre, Introduction p. 2.

hin zogen sich prachtvolle Gallerien, welche mit Guirlanden von Lorbeer, Myrthen und Blumen bekränzt waren[1])."

Diejenige seiner Opern, welche Rameau selbst, nächst Castor und Pollux, für die bedeutendste hielt, war:

## Dardanus (1739).

Als Ludwig XV. ihm einige Jahre später den Adelsbrief zustellen liess, durfte er ausrufen:

„A moi! Des lettres de Noblesse! Il y a longtemps que Castor et Dardanus me les ont parafées!"

Die Oper wurde bei ihrem ersten Erscheinen bei vorzüglicher Besetzung und Ausstattung kalt aufgenommen und nur viermal gegeben. Im Jahre 1760 neu in Scene gesetzt, erlebte sie unter Beseitigung des Prologs 46 Vorstellungen, denen 1762 noch deren sechs folgten. Als sie 1768 von Neuem zur Aufführung gelangte, hatte sie einen ausserordentlichen Erfolg und wurde im Laufe von zwei Jahren mehr als 100 mal aufgeführt.

Der Text gehört nicht dem Besten an, was die französische Oper aufzuweisen hatte. Der Dichter desselben, Le Clerc de la Bruère, darf nicht entfernt den Anspruch machen, neben Quinault, dem Dichter Lully's, genannt zu werden.

Schon der Prolog zeigt dies deutlich; wenn er auch von den übermässigen Schmeicheleien absieht, die Ludwig XV. hätten gebracht werden können, so vermag man doch, wenn nicht besondere und nicht bekannt gebliebene Beziehungen dies veranlasst haben sollten, kaum zu begreifen, weshalb Venus und Amor gerade für die folgende Handlung einzutreten hatten und warum Venus die Eifersucht mit ihrem Gefolge herbeirufen musste, um die ermattende Liebe zu beleben. Der Schlusssatz Amors: Qu'un spectacle brillant nous retrace l'histoire etc., scheint als Einleitung eines ernsten Dramas kaum erwünscht.

Die Fabel des Stückes ist folgende:

Iphise, die Tochter des Königs Teucer, war in dessen Kriege mit Dardanus, einem Sohne Jupiters, von diesem zur Gefangenen gemacht und frei gelassen worden, weil er, in heftiger Liebe zu ihr entbrannt, sie nicht als Gefangene behalten wollte. Sie ist von Liebe für ihn erfüllt, kämpft aber gegen diese an; Antenor, der sie gleich-

[1]) Ebendaselbst p. 5. Anecdotes dramatiques, par l'Abbé de la Porte.

falls liebt, erhält von Teucer das Versprechen ihrer Hand, wenn er in dem neu entbrennenden Kampfe seinen Feind besiegen und ihn an diesem rächen werde.

Dardanus, von seiner Liebe getrieben, begiebt sich zu Ismenor, einem mächtigen Zauberer, seinem Freunde, dem er seine Liebe zu Iphise gesteht und von ihm Hilfe fordert.

Die unterirdischen Mächte werden beschworen, die Sonne verfinstert sich, es wird Nacht und der Zauber gelingt. Ismenor übergiebt dem Dardanus, um ihn vor seinen Feinden zu schützen, seinen Zauberstab; Dardanus erscheint dadurch wie Ismenor, so lange er den Stab in seinen Händen behält.

Antenor kommt gleichfalls zu Ismenor, um diesen über Iphise's Liebe zu befragen, da er bemerkt zu haben glaubt, dass sie seine Neigung nicht theile. Auch Iphise selbst erscheint bei diesem; sie findet Dardanus in dessen Gestalt, nachdem er soeben Antenor mit zweideutigen Worten beruhigt hat. Sie gesteht ihre Liebe und bittet den vermeintlichen Zauberer, diese frevelhafte Neigung zu dem Feinde ihres Vaters ihr aus dem Herzen zu reissen. Dardanus wirft den Zauberstab von sich und giebt sich, indem er ihr zu Füssen fällt, zu erkennen; erschreckt entflieht sie vor ihm.

Man nimmt Dardanus, der des Zaubers entkleidet ist, gefangen. Er soll den Göttern geopfert werden. Antenor beschwört Isphise, sich ihm zu vermählen. Vergebens. Sie schützt die traurige Opferzier als Grund ihres Zögerns vor.

Die Festfreude des Sieges, der Rache und der von Teucer beabsichtigten Vermählung seiner Tochter mit Antenor wird unterbrochen. Der König verkündet dem Volke den Zorn der Götter. Neptun hat das Meer erregt, das aus seinem Schoosse ein furchtbares Ungeheuer an das Land geschleudert hat, das die Küsten verwüstet.

Obschon Triton durch das Orakel verlangt hat, dass Dardanus, der Sohn Jupiters, in Freiheit gesetzt werde, besteht doch Teucer in blindem Zorn auf dessen Tod. Antenor, seinem Eide gemäss bereit, dem Könige gegen seine Feinde beizustehen, stürzt fort, um das Ungethüm zu tödten.

Indess hat Venus, die an das von dem Drachen verwüstete Ufer herniedersteigt, auf Befehl Jupiters Dardanus befreit, indem sie ihn im Schlafe aus dem Gefängniss eben dorthin geführt hat.

Sie ruft die Träume herbei, die in wechselnden Bildern dem Schlummernden die Liebe, den Kampf und den Sieg zeigen. Zwischen diese farbenprächtigen Bilder hindurch braust das Ungeheuer ver-

nichtend daher. Die Träume verschwinden, Dardanus findet sich erwachend frei an dem gefährlichen Ufer.

Antenor kommt, den Drachen zu bekämpfen. Dieser erscheint; zugleich erhebt sich ein furchtbarer Sturm. In dem tödtlichen Kampfe verlassen ihn die Kräfte, als Dardanus zu seiner Hilfe herbeieilt und das Ungeheuer tödtet.

Wenn nun dieses fürchterliche Meerungeheuer auch nicht als Riese Fafner mit Siegfried kämpfen kann, so ergiebt sich aus dessen Kampf mit Antenor und seiner Ueberwindung durch Dardanus doch, dass das Geheimniss kämpfender Ungeheuer auf der Bühne schon im Jahre 1739 gelöst war. In der Nacht, die ihn umgiebt, wird Dardanus von Antenor nicht erkannt, der ihm indess als Pfand seines Dankes sein Schwert übergiebt und bei den Göttern schwört, zu erfüllen, was er von ihm verlangen werde. Bei den Worten Dardanus':

„Il faut laisser à la Princesse
La liberté de refuser ta main"

stürzt der unglückliche Kämpfer verzweifelnd fort.

Von dem Volke wird der Tiefgebeugte als Sieger und Befreier gefeiert. Er erbebt noch mehr, als Teucer erklärt, Neptun selbst habe durch das Orakel verkündet, dass der Besieger des Drachen seiner Tochter Gatte sein solle.

Dardanus, der vor Iphise's Augen den Tod sucht, wird von Antenor an dem ihm übergebenen Schwerte als sein Retter und als der Ueberwinder des Drachen erkannt. Teucer's Zorn wird durch das Erscheinen der Venus besänftigt, die als Dea ex machina wieder erscheint und endlich den Bund des Dardanus und der Iphise herbeiführt.

Dieser bunte Text war auf Herbeiführung der verschiedensten Situationen, auf Entfaltung von grossem Luxus in der Ausstattung und auf jede Art theatralischen Pomps berechnet. Die Entwickelung der Charaktere von innen heraus fehlt ganz; nur Antenor erhebt sich über das Maass gewöhnlicher Theaterfiguren hinaus. Die Bevorzugung der Göttin der Liebe mit ihrem Gefolge scheint auf die zärtlichen Neigungen Ludwig XV. hinzudeuten, dessen Hof in dieser Richtung bekanntlich eine ungewöhnliche Ueppigkeit entfaltete; denn sonst hätte die Handlung sehr wohl auch ohne Venus und Amor vor sich gehen können.

Wir haben es hier mit einer Balletoper ersten Ranges zu thun, deren Text zugleich Gelegenheit zur Entfaltung grosser Chormassen bietet.

In der Musik ist von Charakteristik der einzelnen handelnden Personen nicht viel mehr die Rede, als dies bei Lully bemerkt worden ist. Dagegen ist das Erfassen der Situation in sehr viel erweitertem Umfange ausgeprägt, und wenn Antenor im Ganzen nicht anders singt als Dardanus und Ismenor, und wenn Alle in sehr prononcirtem Pathos die Alexandriner der Dichtung declamiren, so sind auf der anderen Seite die ariosen Stellen und die Arien oft von besonderer Schönheit und Bedeutung, die Tänze zeigen eine Fülle melodischer Erfindung und die Darstellung wird sehr häufig zu scenischer Gesammtwirkung zusammengefasst, welche unleugbar von der Bühne her grossen Eindruck auf die Zuhörer machen musste.

Die Ouverture besteht aus zwei Sätzen; der erste (A-dur C), im heroischen Character beginnend, geht bald in sanft klingende Terzengänge der Violinen über und wird zweimal gespielt. Der zweite Satz ($^3/_4$) ist lebhaft bewegt. Ein kurzes nicht uninteressantes Motiv

wird darin fast ununterbrochen in contrapunktischen Gängen kunstvoll durchgeführt. Das Ganze ist feurig und von gutem Fluss. Dass diese Ouverture zu dem folgenden Drama eine Beziehung hätte, wird nicht behauptet werden können.

Schon das erste Stück des Prologs, die Arie der Venus, welche, wie uns das Buch verkündet, in den Gärten Amors auf Cythere neben diesem Gotte auf einem Throne sitzt, ist insofern bemerkenswerth, als man hier die der italienischen Concertoper entstammende dreitheilige Form der Arie genau erkennt, wie dies auch in späteren Stücken, so in der zweiten Arie der Venus während des Vorspiels (F-dur C): Quand l'aquilon fougueux s'échappe de sa chaine, ferner in der Arie des Antenor im vierten Acte (A-moll C): Monstre affreux, monstre redoutable bemerkbar ist. Es sind dies wirkliche Arien, im Gegensatze zu den ariosen, in der Partitur mit „air" bezeichneten Stellen, welche als sogenannte Cavaten die Recitation der Verse in gebundener Schreibart unterbrechen. Dass diese Arien

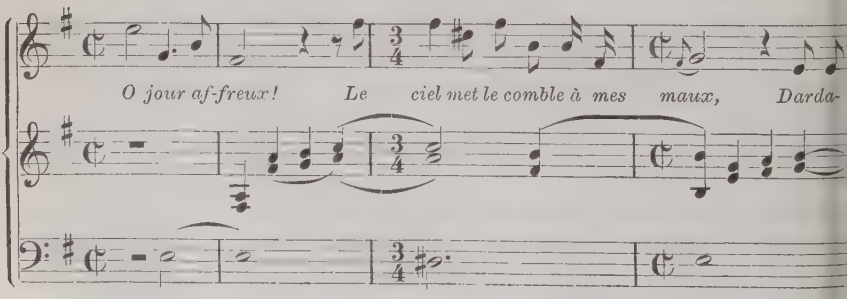
in keiner Weise den Charakter colorirten Gesanges an sich tragen, vielmehr auch in ihnen das declamatorische Element vorwiegt, und dass selbst die Melodie nicht von der Bedeutung ist, wie später in den Arien Gluck's, macht diese Stücke zu einer eigenartigen Musikform, welche zwischen den letzteren und den rondoartigen Arien Lully's eine Uebergangsstufe bildet. Im Ganzen enthält die Oper Dardanus nur vier derartiger Stücke.

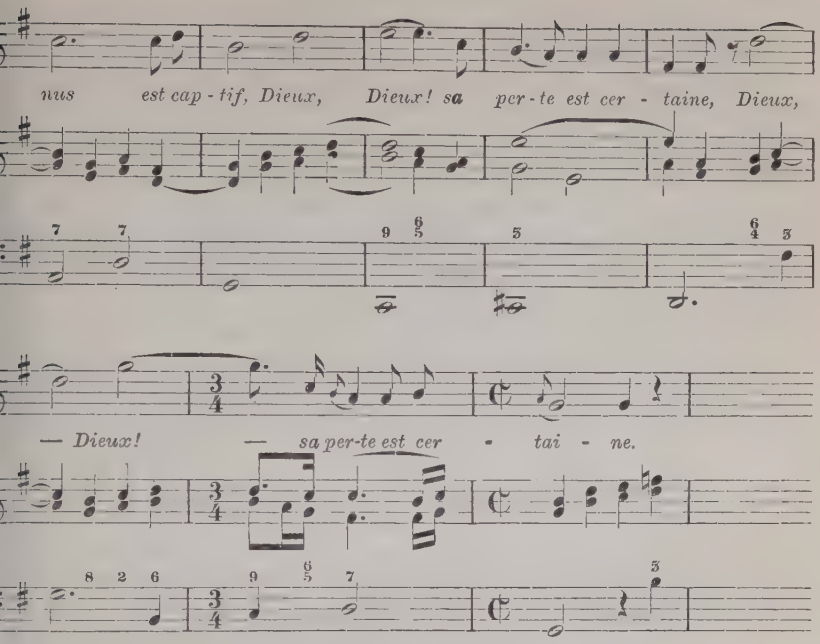
Einige der Cavaten zeichnen sich durch besondere Schönheit aus; so im Prolog das Arioso Amors: Tyran des tendres coeurs (Fis-moll C), dessen Gesang ununterbrochen von einer Figur der Bässe begleitet wird, in denen man die Erregung der von dem Gotte der Liebe verbannten Elemente der Eifersucht, des Verdachts und der Unruhe erkennen könnte.

Sehr schön ist ferner das Arioso der Iphise Nr. 1 im ersten Acte (C-moll $^3/_4$): Cesse, cruel amour.

Nicht weniger bedeutend ist die Scene im zweiten Acte zwischen Dardanus und Iphise, in welcher diese in einem vortrefflich declamirten Gesange (A-moll $^3/_8$): D'un penchant si fatal, den, wie sie glaubt vor ihr stehenden Zauberer bittet, sie von ihrer Liebe zu befreien. Insbesondere der Moment, in dem bei den Worten: Arrachez de mon coeur die A-dur Tonart eintritt, gehört dem Vorzüglichsten an, was Rameau überhaupt geschrieben haben dürfte.

Dem schliesst sich in gleicher Weise das Arioso Nr. 1 im dritten Acte (E-moll C): O jour affreux an, in welchem Iphise von Unruhe über das Loos des Dardanus erfüllt ist, den sie gefangen und dem Tode verfallen weiss.






Eingeleitet von einem melodiösen Motiv, das die trübe Stimmung ler Heldin des Dramas in glücklicher Weise wiedergiebt, und in der sie hr trauriges Loos beklagt, sind besonders die ersten 23 Tacte, in denen er Gesang durch die Zwischensätze des Instrumentalmotivs getragen ird, von besonderem Reiz.

Zu den vorzüglichsten Stücken dieser Oper gehört endlich die cene III des 5. Acts, in welcher Teucer, von dem Lichte umstrahlt, as dem Erscheinen der Göttin der Liebe voraufgeht, seinen Hass gegen ardanus und den Drang nach Rache sich besänftigen fühlt. Hier gt sich die Begleitung der Violinen wie ein Gewebe von Gold in sanf- n Zügen um die Seele, und man glaubt die Göttin der Liebe selbst erniedersteigen zu sehen.

Eigentliches Recitativ enthält dieses musikalische Drama nach einer Seite hin. Die Recitation ist in gleicher Weise melodisch decla- irend, wie bei Lully, mit dem Unterschiede, dass die Scenen in rösserer Breite angelegt, musikalisch zusammengefasst und mehr s bei jenem mit grossen Chorsätzen verbunden und auf solche ge- ützt sind.

Zu diesen grossen Scenen rechne ich zunächst den Prolog, welcher indess nicht wie bei Lully mit den poetischen und persönlichen Schmeicheleien gegen den König überfüllt, in den Arien, Recitativen, einem Duett, den Chören und den zahlreichen Tänzen ein in sich abgeschlossenes Ganze bildet, das ohne eigentliche Handlung und ohne directen Zusammenhang mit dem Drama lediglich eine der Liebe, dem Vergnügen und der Pracht gewidmete Huldigung in sich schliesst.

Man muss eben annehmen, dass dem verbuhlten Hofe Ludwig's XV. gerade der Liebeshof der schönen Göttin besonders sympathisch gewesen ist.

Besondere Aufmerksamkeit nimmt in diesem Acte der grosse Chor (A-dur C) in Anspruch: Partez bienfaits, signale ta puissance. Sein ganzer Bau, seine melodischen Accente, die in ihm hervortretenden coloristischen Farben und die Breite seiner Anlage geben ihm bis auf einen gewissen Punkt eine Art von Aehnlichkeit mit den für das Oratorium bestimmten Chören, insbesondere denen von Händel, und zeigen, dass Rameau in solchen Momenten die Grenzlinie zwischen der dramatischen und der betrachtenden und epischen Musik noch nicht überall geläufig war. Ich werde Gelegenheit haben, auf diese Bemerkung zurückzukommen.

An sich darf dieses Musikstück, mit dessen Wiederholung der Act schliesst, in seinem festlichen Charakter als ein solches von hohem Interesse und Werth bezeichnet werden.

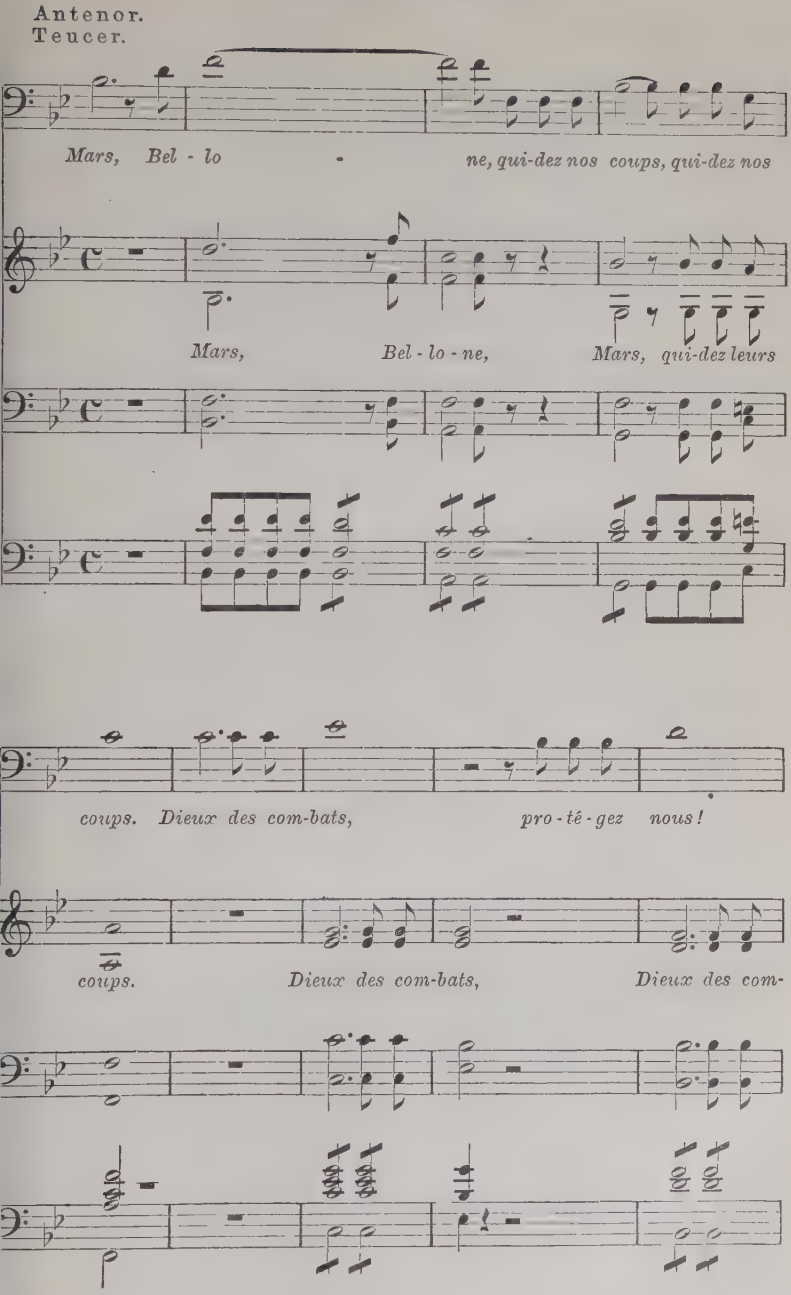
Die nächste grosse Scene findet sich im 1. Acte Scene III.

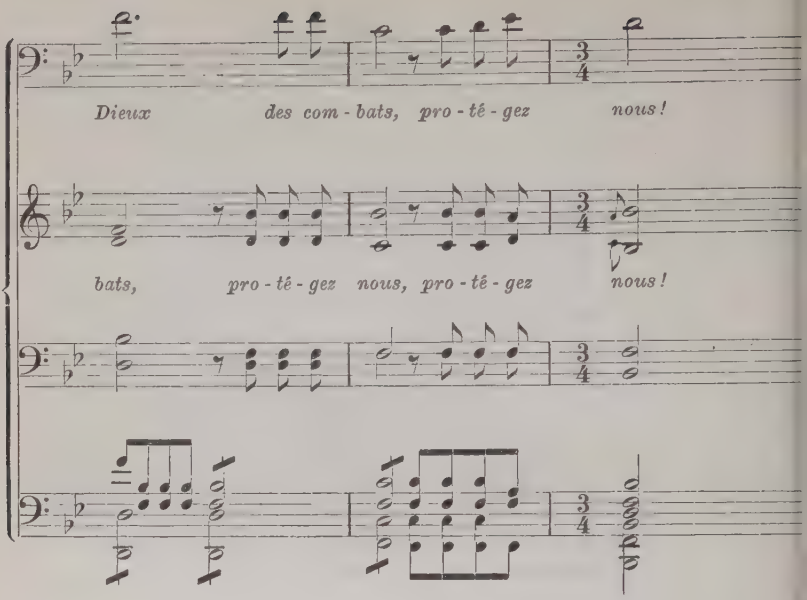
Nachdem König Teucer mit seinem Bundesgenossen Antenor (zwei Bässe) sich in einem etwas zu langen Duett (E-moll C) zum Kampfe gegen Dardanus, den gemeinschaftlichen Feind, verbunden hat:

„Mânes plaintifs, tristes victimes,
Nous jurons d'immoler votre fatal vainqueur"

dessen erster Theil, pathetisch-declamatorisch gehalten, in seinen Imitationen sich zu einer gewissen Grösse ernster Erhebung aufbaut, leitet der zweite Theil, die Siegesgewissheit der zum Kampf vereinten Fürsten andeutend, zu einem Chor über: Chantons le jour heureux. Charakter und Bau zeigen mit dem zuvor bemerkten Chor des Prologs viel Gemeinschaftliches, können aber nicht als dramatisch glücklich erfunden bezeichnet werden.

Diesem Chore folgt, gross gedacht und durchgeführt, der Schwur des Teucer und Antenor: Mars, Bellone, guidez nos coups! (B-dur C), dessen majestätischer Gang von dem Chor aufgenommen, in seiner prägnanten Kürze im Gegensatze zu den vorbezeichneten Chören


Antenor.
Teucer.
Mars, Bel - lo - ne, qui-dez nos coups, qui-dez nos
Mars, Bel - lo - ne, Mars, qui-dez leurs
coups. Dieux des com-bats, pro - té - gez nous!
coups. Dieux des com-bats, Dieux des com-




ein Meisterstück dramatischer Grösse ist. Er ist um so erstaunlicher, als Rameau sich noch an den Pforten des Tempels der dramatischen Musik befand.

Unter den folgenden Ballets zeichnet sich die Musik des mit premier Rigaudon bezeichneten charakteristischen Tanzes durch Frische und Kühnheit der Erfindung in besonderem Maasse aus. Der sich diesem Stücke anschliessende gleichfalls sehr charaktervolle second Rigaudon wird vom Chor aufgenommen und führt in energischen Rhythmen zum Abschluss.

Diese Scene und der Act schliessen demnächst mit einem ausdrucksvoll declamatorischen Gesange der Iphise, die sich entschliesst, Ismenors Rath einzuholen.

Alle diese Stücke bilden eine untheilbar dramatische Zusammengehörigkeit, in welcher Rameau, allen seinen Vorgängern weithin überlegen, in richtiger Erkenntniss der Anforderungen der Bühnenwirkung eine nicht hoch genug anzuerkennende Initiative ergriffen hat.

Dass seine Zeit ihn zunächst nicht verstanden und erst nach und nach zu seiner eigentlichen Werthschätzung gelangt ist, darf bei einer

so dramatisch angelegten Nation, wie dies die Franzosen sind, mit Recht in Erstaunen setzen.

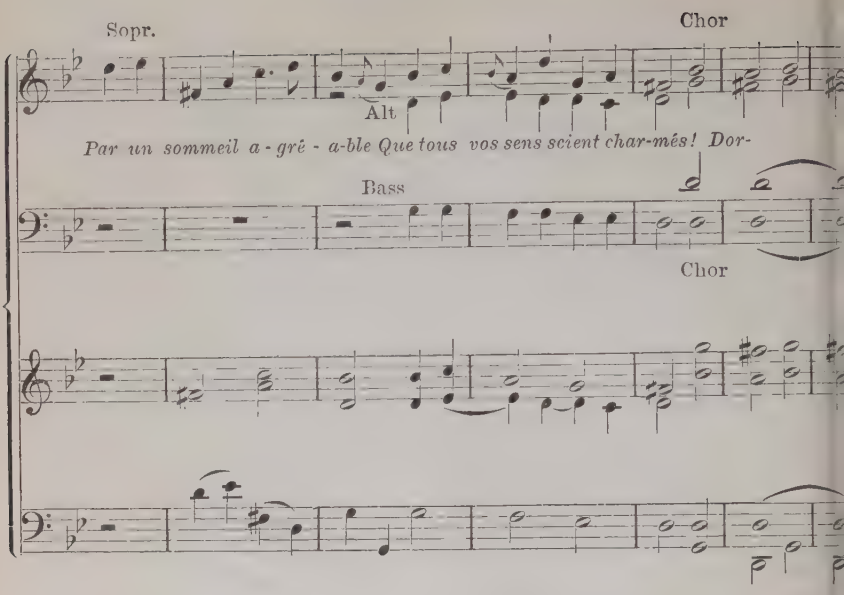
Im 2. Acte, Scene III beschwört Ismenor die Geister der Unterwelt zum Dienste des Dardanus. Auch hier verbindet sich eine Reihe von Gesangsstücken, Tänzen und Chören zu einer einheitlichen Gesammthandlung. Die Beschwörung selbst (B-dur C): Hâtez vous! commençons nos terribles mistères, bildet den Eingang zu einem demselben Motive folgenden Chor der Geister, der, gleichfalls mehr im Oratorien- als im Opernstyl, doch von grosser Lebendigkeit und Frische ist. Dasselbe darf man von dem diese Scene nach einigen Balletnummern abschliessenden Chore (B-dur $^3/_4$): Obéis aux lois des enfers sagen. Beide Chöre, vom Alt, Tenor und Bass (ohne Sopran) gesungen, geben in ihrer dunklen Färbung der ganzen Scene etwas dämonisch Düsteres. In dem zuletzt genannten Stücke löst sich das Orchester sehr bemerkbar von den Singstimmen los, indem die Violinen wie zuckende Irrlichtflammen zwischen die Chorsätze in schnellen Passagen hindurchhuschen.

Für den 3. Act hätte ich zunächst des Chors Scene III zu erwähnen (A-dur C): Que l'on chante, que l'on s'empresse, in dem mehr noch wie bei den früheren Festchören der dramatische Charakter gegen den oratorischen Styl zurücktritt und die Erinnerung an Händel wachruft. Aehnlich könnte dieser grosse Tonmeister geschrieben haben, wenn in seinen Opern Raum für selbständig wirkende Chöre offen gewesen wäre.

Dasselbe kann man von dem übrigens sehr schönen Chore (B-dur C): Allez et remportez une illustre victoire sagen, der den Helden Antenor in den Kampf mit dem Drachen begleitet.

Der 4. Act bietet in seinem ersten Theile von der Instrumentaleinleitung (G-moll C) ab in der Scene der Venus, welche die Traumgötter herbeiruft, eine nicht geringe Zahl auserlesener Schönheiten.

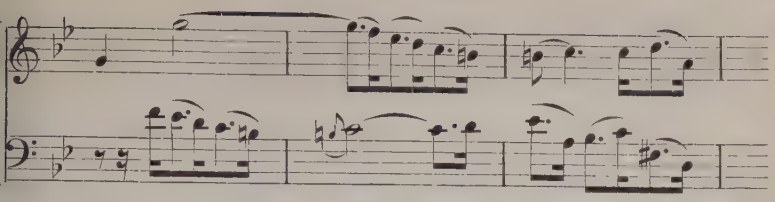
Auf ihr den Schlaf beschwörendes Arioso: Venez, songes flatteurs folgt ein Rondeau tendre, le sommeil betitelt, welches in sanften Weisen die Motive des sich anschliessenden Doppelchors der Träume (der erste Chor Sopran, Alt und Bass, der zweite Chor vierstimmig) vorführt. Einem Wiegenliede gleich begleiten die Accorde den Schlummer des Dardanus,




den die Göttin in ihrem Wagen aus dem Gefängniss an das durch das Ungethüm verwüstete Ufer des Meeres geleitet hat. Es ist ein Notturno voll von Süsse und träumerischem Ernste, das sich in seiner Verbindung der vocalen und orchestralen Wirkungen kaum in einer anderen Oper in gleicher Süsse vorfinden möchte und das bis zu den leise verhallenden Tönen der ganzen Scene eine phantastisch zaubervolle Wirkung verliehen haben muss.

Die Träume schildern darauf in lebhaften Zügen den Kampf des Helden, der sich über die Liebe erhebt, das Wüthen des Ungeheuers, die Liebe selbst.

Auf ein sehr bezeichnendes Balletstück: Calme des sens,



welchem die Violinen durch die Flöten verstärkt sind und dessen igenthümlich rhythmische Bewegung der ihm gegebenen Ueberschrift wunderbarer Weise entspricht, folgt ein Chor, in welchem die Männer und Frauen dem Helden zurufen:

La gloire vous appelle,

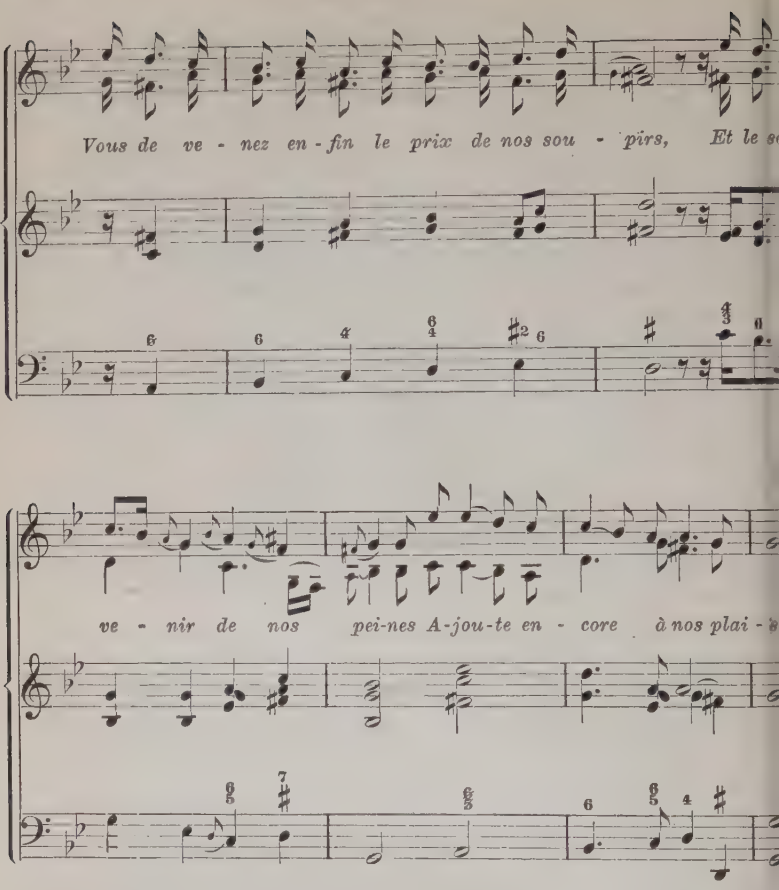
ährend drei andere Frauenstimmen verlockend ihr

Le plaisir vous attend!

azwischen werfen, bis ein symphonischer Satz, sonst voll von Feuer und eben, indess für unsere heutige Auffassung in der Instrumentirung icht voll genug gesetzt und in der Harmonie etwas kahl, zu dem chlusschor dieser Scene führt (G-dur C): Il est temps de courir ux armes, der, die vorhergehenden Motive festhaltend, wiederum ls Doppelchor behandelt ist, in welchem der dreistimmige Satz der räume von dem feurigen Zwischenrufen des Chors: aux armes! in rtreissenden Rhythmen durchbrochen wird, bis alle Theile mit dem ufe „zu den Waffen" schliessen.

Mehr noch als die vorherigen bietet diese ganze Scene, wie fremd e dem eigentlichen Drama gegenüber stehen mag, eine geschlossene inheit, von der aus der unmittelbare Uebergang in das wirkliche usikdrama in besonderem Grade erleichtert erscheint. Sie bietet zueich eine so grosse Fülle der mannigfachsten Schönheiten musikacher Art, wie kaum eine andere Oper aus der ersten Hälfte des rigen Jahrhunderts deren zu bieten vermocht hat.

Der hervorragenden Scenen des 5. Actes, insbesondere bei dem scheinen der Venus, habe ich bereits gedacht. Ich möchte aber noch s Duetts in derselben Scene zwischen Iphise und Dardanus -moll C): Triomphe, amour, nos maux finissent, Erwähng thun, in welchem die Declamation gegen die melodische Empfinng weit zurücktritt. Man könnte hier die melancholische Färbung r Cantilene vielleicht für unnatürlich erachten gegenüber einer Situan, welche zum Jubel und zur Freude fortzureissen scheint:




indess wird man nach dem Ernste der voraufgegangenen Handlung d
Innerlichkeit der Empfindung die hier vorwaltet, eine gewisse Berec
tigung zugestehen dürfen.

Ich bin in den vorstehenden Auseinandersetzungen vielleicht etw
ausführlicher geworden als nothwendig gewesen wäre. Doch erinn
ich mich nicht, dass bisher Rameau'sche Opern in Deutschland ei
näheren Besprechung unterworfen gewesen wären. Ich hätte gern au
noch desselben Meisters Oper Zoroaster näher in Betracht gezog
weil in ihr die Musik seines ersten musikalischen Dramas Sams
Aufnahme gefunden hatte, zu dem kein Geringerer als Voltaire d
Text gedichtet.

Ich bescheide mich aber, dass ich dadurch zu weitläufig werden ürde und dass ich auch über Rameau's berühmtestes Werk Castor nd Pollux mich nicht näher zu äusseren haben werde, da dasselbe ereits durch Marx[1]), mindesten in seinen Hauptlinien bekannt ge-orden ist.

Im Uebrigen bieten alle Opern Rameau's je nach der Beschaffen-eit des Textes mehr oder weniger dieselben Vorzüge und dieselben chwächen.

Ich fasse mein Urtheil über Rameau als Operncomponisten hier-ach dahin zusammen, dass er:

1. nach den Formen rang, die ihn über die psalmodirende Re-itation und über das bloss ariose Element des Gesanges forttragen ollten, ohne sie finden zu können,

2. dass die Declamation der Worte bei ihm scharf hervortretend en eigentlichen Gesang überwucherte,

3. dass er in den Chören vielfach concertartig wirkte, ohne dem ramatischen Charakter genügend Rechnung zu tragen,

4. dass ihm die Individualisirung der dramatischen Bühnen-haraktere fremd geblieben ist,

5. dass dagegen die Melodie, oft in überraschender Schönheit, n seiner Oper Eingang gefunden hat, wenn sie auch nicht in dem opulären Gewande späterer Meister, zum Theil auch Händel's uftritt,

6. dass er den Chor in die Handlung einzureihen, an die rechte telle zu setzen und

7. dem Tanze gleichfalls, sowohl zu den Chören als zur Handlung ie angemessene Wirkung zu geben wusste,

8. dass er die dramatischen Elemente in einer gewissen Folge on Scenen und Handlungen zu grosser Gesammtwirkung innerlich erband,

9. dass er die Orchesterbegleitung in den Instrumenten wesent-ch bereichert und ihr selbständige Geltung zu geben angefan-en hat,

10. dass er in der technischen Arbeit ernst, in der selbständigen ührung der Stimmen sowohl im Orchester wie im Gesange contra-unktisch zu Werke gehend, oft zu überraschenden Wirkungen gelangt t, endlich

---

[1]) Gluck und die Oper I, S. 113 ff.

11. dass der Gesammtcharakter seiner Musik als ein wir
lich dramatischer bezeichnet werden darf.

Alles dies bezeugt

12. dass Rameau als ein nothwendiges Zwischenglied zwisch
Lully und Gluck und dass seine Musik als eine nicht hoch genug
schätzende Unterlage für die Reform der tragischen Oper anerkan
werden muss.

In dieser Richtung überwiegt er weithin alle früheren Oper
componisten, die ich bis jetzt dem geneigten Leser zu nennen
Ehre gehabt habe, einschliesslich Händel.

# IV.

## Graun.

Wenn ich nach diesen Erläuterungen auf Deutschland übergehe, o sind es hier vorzugsweise die bereits früher genannten beiden Tonetzer, die fast gleichzeitig die beiden grossen Bühnen beherrscht haben, elche neben der Kaiserstadt an der Donau die Pflege der italienischen oncertoper übernommen hatten, Graun und Hasse, beide einige eit hindurch gleichzeitig mit Händel arbeitend, beide Zeitgenossen on Rameau, der (1764) 7 Jahre später als Graun gestorben ist.

Ich beginne mit diesem, dem jüngeren (geb. 1701), und glaube ber seine erste Thätigkeit als Operncomponist fortgehen zu können, eil ich sie nur als eine Vorbereitungsstufe für seine weiteren Arbeiten etrachte.

Während dieser Zeit hat er in Braunschweig als Capellmeister es Herzogs die folgenden Opern aufgeführt:

1. Polidoro, Gedicht von Branitza, 1726.
2. Iphigenia in Aulis (deutsch), 1727.
3. Sancio und Sinilde von Silvany, 1727.
4. Scipio Africanus (deutsch),
5. Pharao, mit deutschen Recitativen und italienischen Arien, ursprünglich Gianguir, von Apostolo Zeno, durch Rector Müller in Hamburg umgearbeitet,
6. Rhadamist und
7. Timareta von Apostolo Zeno, 1733.

Graun's Hauptthätigkeit fällt ohne jeden Zweifel in die Zeit, in r er (1740) in den Dienst Friedrichs des Grossen als dessen

Capellmeister getreten ist und für den er bis zu seinem im Jahre 17
erfolgten Tode, also innerhalb 16 Jahren, noch 29 Opern componirt h
nämlich:

1. Rodelinda, Text von Bottarelli, 1741.
2. Cäsar und Cleopatra von Bottarelli zur Einweihu
des Opernhauses in Berlin, 1743.
3. Venus und Cupido (Festspiel), 1743.
4. Artaserse von Metastasio, 1743.
5. Catone in Utica von demselben, 1744.
6. La festa del Imeneo (Festspiel), 1744.
7. Alessandro nelle Indie von Metastasio, 1744.
8. Lucio Papirio von Apostolo Zeno, 1745.
9. Adriano in Siria von Metastasio, 1745.
10. Demofoonte von Metastasio, 1746.
11. Gajo Fabrizio von Apostolo Zeno, 1746.
12. Le feste galanti, Intermezzo von Villati, 1747.
13. Cinna von Villati, 1748.
14. L'Europa galante, Festspiel von Villati, 1748.
15. Iphigenia in Aulide von Villati, 1748.
16. Angelica e Medoro von Villati, 1749.
17. Coriolano, nach dem Entwurfe Friedrichs des Gross
von Villati, 1749.
18. Fetonte von Villati, 1750.
19. Mitridate von Villati, 1751.
20. Armida von Villati, 1751,
21. Britannico von Villati, 1751.
22. Orfeo von Villati, 1752.
23. Il giudicio di Paride (Festspiel), 1752.
24. Sylla, nach dem Entwurfe Friedrichs des Grossen
Tagliazucchi, 1753.
25. Semiramide von demselben, 1754.
26. Montezuma nach dem Entwurfe Friedrichs des Gross
von demselben, 1755.
27. Ezio von Metastasio, 1755.
28. I fratelli nemici von Tagliazucchi, 1756.
29. Merope von demselben, 1756.

Graun bildet in seinen Opern einen sehr bestimmt bemerkba
Gegensatz gegen seinen Landsmann und Kunstgenossen Hän
Beide waren contrapunktisch vorgebildet; der Letztere hat diesen sei

tandpunkt, wie wir gesehen haben, auch in der Oper festgehalten, ährend Graun, der ein ungewöhnlich ausgezeichneter Sänger war, der italienischen Concertoper vorzugsweise für den Gesang und für ie Sänger und Sängerinnen schrieb, die in seinen Opern mitzuwirken atten.

Man findet daher in seinen Opern, wenn man von der allgemeinen orm absehen will, ein wesentlich anderes Element der Musik, als bei einem berühmten Landsmann in England.

Ich beginne die Besprechung seiner Werke mit der Oper:

## Cesare e Cleopatra,

eren Text von Bottarelli verfasst, zwar als Grossmuthsoper ersten anges gelten darf, deren erste Aufführung aber einen historischen intergrund hat, weil mit ihr im Jahre 1742 das königliche Opern- aus in Berlin eingeweiht wurde, während die weiterhin gleichfalls zu esprechende Hasse'sche Oper: La clemenza di Tito von Meta- tasio (1738 componirt) bei dieser Veranlassung ebenfalls zur Auf- ührung gelangt ist.

Julius Cäsar zieht triumphirend in Alexandria ein, von Tolomeo, em Könige von Aegypten und zugleich von Cornelia empfangen, er Gattin des von Tolomeo erschlagenen Pompejus, welche mit ren beiden Söhnen gegen den Mörder um Rache fleht.

Cleopatra eilt ihm gleichfalls entgegen und blendet ihn durch re Schönheit. Sie selbst wird von Cäsar's Anmuth und Liebens- ürdigkeit hingerissen. Sie erfleht seinen Schutz gegen denselben olomeo, ihren Bruder, der ihr die Herrschaft Aegyptens entrissen at. Arsace, ein maurischer Fürst, der Cleopatra liebt, entbrennt Eifersucht. Er verbindet sich mit Tolomeo und dessen Rathgeber chille zu Cäsar's Sturz. Lentulo, dessen Freund uud Feldherr, ift ihn und die Seinen zu den Waffen gegen die sich bildende Ver- hwörung der Feinde Roms. Nach kurzem Kampfe sind die Verräther esiegt.

Cleopatra, welche sich mit Cäsar vermählen will, bestimmt esen, mit ihr vor den ägyptischen Priestern und dem Altare ihrer ötter die Vermählung zu feiern. Als diese beginnen soll, brechen e von Neuem verbündeten Verschwörer in den Tempel ein, den e zerstören. Sie stürzen die Altäre der Götter um und verjagen die riester.

Neuer Kampf zwischen ihnen und den Römern entbrennt.

Arsace hat der Königin ein Schreiben ihres Geliebten an d römischen Senat in die Hände gespielt, das er abgefangen hat und dem der Feldherr Roms dorthin anzeigt, dass er die Königin als sei Gefangene in die Hauptstadt der Welt führen werde. Cäsar hat die Schrift auf Anrathen des Lentulus aufgesetzt, um die Königin üb haupt mit sich nach Rom geleiten zu können. Lentulus klärt d Verzweifelte hierüber auf.

Cäsar vermählt sich mit ihr, verzeiht Allen, giebt dem Tolom und Arsace ihre Freiheit und ihre Länder zurück und verkündet d Cleopatra:

Sotto il ciel Romano un impero maggiore.

Nur die, die ganze Oper hindurch ähnlich dem Sextus d Händel'schen Oper, nach Rache schreiende Cornelia, welche d Haupt des Tolomeo nicht erlangt, leidet unter dieser Güte u Seelengrösse Cäsar's, der sie mit einigen allgemeinen Reden zu b gütigen sucht.

Man sieht, dieser Text ist nicht besser und nicht schlechter die meisten Texte der von Apostolo Zeno oder Metastasio g dichteten Opern, die zumeist dem Geschmack des Kaiserhofes zu Wi zu entsprechen hatten.

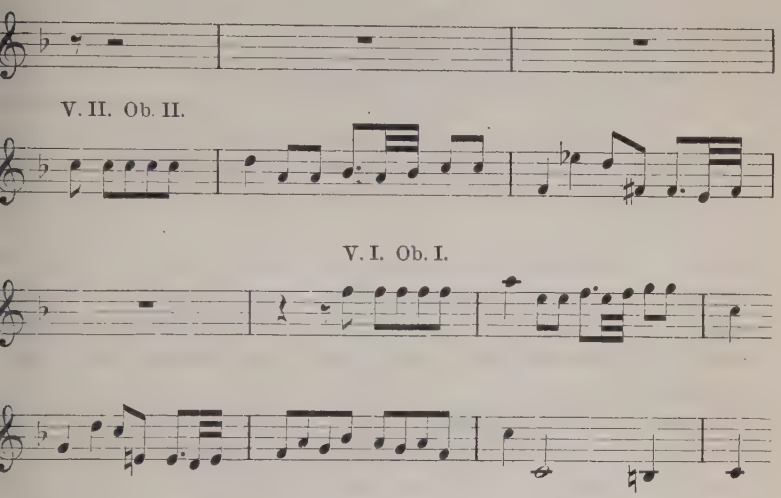
Immerhin steht hier Julius Cäsar als römischer Feldherr u Held im Mittelpunkte der Handlung und wird von jenem weibisch Romancharakter fern gehalten, den ihm Händel's Dichter aufzuzwä gen suchte. In dieser Richtung bieten die Opern Graun's und Hass bereits einen Fortschritt, der, was die Würde des Dramas anlan nicht unterschätzt werden darf, während auch die Dichtungen der fra zösischen Tragédie lyrique dasselbe Streben, zum Theil in erhöht Maasse erkennen lassen.

An dieses Gerüst des Dramas ist natürlicher Weise jene lan Reihe von Recitativen und Arien gehängt, welche das Wesen d damaligen Oper ausmachte. Jede mitwirkende Person singt vor ihr Abgange von der Scene ihre Arie, deren die Oper im Ganzen 24 e hält. Mehrstimmige Sätze, Chöre, Duette und ein Terzett unterbrech hier und da die Eintönigkeit der dramatischen Entwickelung. Es eben genau die Form, in welcher die grosse Oper des vorigen Ja hunderts, von Scarlatti übernommen, fortgeführt wurde.

Die Musik enthält manche Stücke von grosser Schönheit.

Schon die Ouverture mit ihrem ernsten schwungvoll gesetz Eingange erhebt sich in diesem und dem folgenden Satze weit ü

en Symphonienstyl Hasse's und der Italiener, selbst der meisten älte-
en Opern von Gluck. Der streng fugirte Satz, welcher dem Eingange
olgt (zwei Hörner, zwei Oboen, Quartett, C-dur C), unterscheidet sich
ortheilhaft von den dreitheiligen Symphonien der Operncomponisten
ener Zeitperiode und stellt sich mit den Opernouverturen Händel's
uf eine Stufe.




eider fällt das Schlussallegro (F-dur $^6/_8$) in den flachen, gewöhn-
chen Symphonienton, wie er damals in der Oper gebräuchlich war,
urück.

In dem schablonenhaft festgestellten Gange der italienischen
oncertoper spielte sich in Berlin genau so, wie wir es in London
esehen haben, die eigentliche Handlung durch das Secco-Recitativ
. Wie bei Händel, so trat auch hier, wo zu pathetischerer Er-
ebung Veranlassung vorlag, das accompagnirte Recitativ an dessen
elle.

Die Arie bildete die Stützen und Ruhepunkte, auf denen die Be-
achtung der Recitation, die Höhe der Leidenschaft, die Grösse der
mpfindung sich ergehen konnte, in denen daher auch das Talent, die
efe und die künstlerische Fertigkeit der Sänger und Sängerinnen ihre
iumphe zu feiern hatten. Die Form war nach ziemlich genau wieder-
hrender Ordnung geregelt. Ein langes Ritornell bildete meistens den

Eingang, in welchem das Hauptmotiv der Arie in voller Ausdehnu sich darstellen durfte. Der Zuhörer wurde dadurch in den Chara ter des folgenden Tonstücks eingeführt; der Darsteller trat aus d dramatischen Secco-Recitation in die betrachtende Situation über; de Ritornell folgte der Hauptsatz der Arie, in welchem ein nicht gering Theil der Coloratur gewidmet war und in der äusserst schwierige Au gaben gestellt zu werden pflegten. In diesen spielten insbesonde die Triller, die Triolen und das Staccato eine grosse Rolle. Das zwe Motiv des ersten Ariensatzes wurde meist durch Wiederholung d ersten Ritornells eingeleitet und enthielt mit geringen Abänderu gen, zumeist in veränderter Lage, oft eine Quart tiefer die Melo und den Gedankengang des Hauptsatzes mit erweiterten und glä zenderen Fiorituren. Dieser Abschnitt der Arie pflegte mit ein zur Cadenz führenden Fermate zu schliessen, der ein kürzeres Rito nell folgte.

Dem Hauptsatze schloss sich der Mittelsatz, meist kurz, verwandter Tonart und in einer, dem ersten Satze der Arie si annähernden Melodie an, gleichfalls mit einer Cadenz schliesse welche der Erfindungsgabe und Technik der Sänger freien Spi raum liess.

Dann trat, ohne Wiederholung des ganzen Ritornells, das Daca ein, d. h. der volle erste Satz, der mit den glänzendsten Veränderung in der Reprise ein blendendes Raketenfeuerwerk der Künstler darstell die hier ihre höchsten Triumphe feierten. Ein Instrumentalschlu endete das Stück.

Auf diese Weise wurde die Melodie der Arie in mehrfacher Reihe folge immer von Neuem vorgeführt, so dass der Zuhörer dieselbe vo kommen zu beherrschen vermochte.

Mag hier und da Anlage und Bau des Musikstücks einigermaass verändert worden sein, im Grossen und Ganzen blieb diese von Sca latti herrührende Form überall dieselbe.

Sie bot vor Allem den Hauptpersonen, für welche die Oper co ponirt war, volle Gelegenheit zur Entwicklung aller ihrer musikalis stimmlichen Mittel, insbesondere auch in den Veränderungen, welc für den Dacapotheil gebräuchlich und meist sehr kunstvoll und gen erfunden waren.

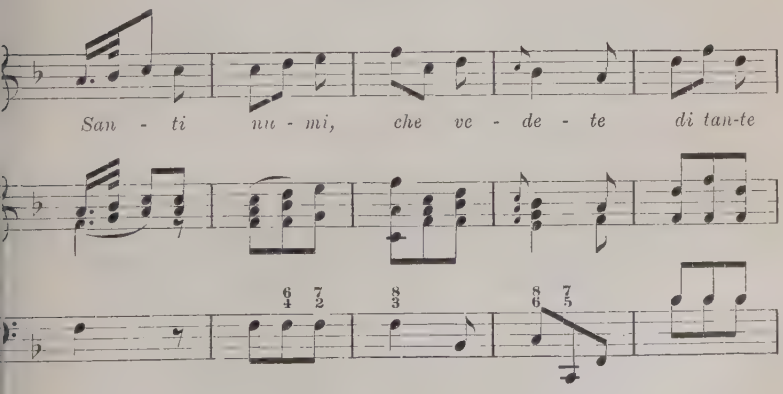
Der Unterschied dieser Arienform Graun's wie auch der Hasse mit der Händel'schen Arie beruht nur darin, dass bei Händel d Ritornell nicht die grosse Stelle einnimmt, die ihm hier zumeist z getheilt wird, dass die Coloratur bei ihm eine weniger barock-spe

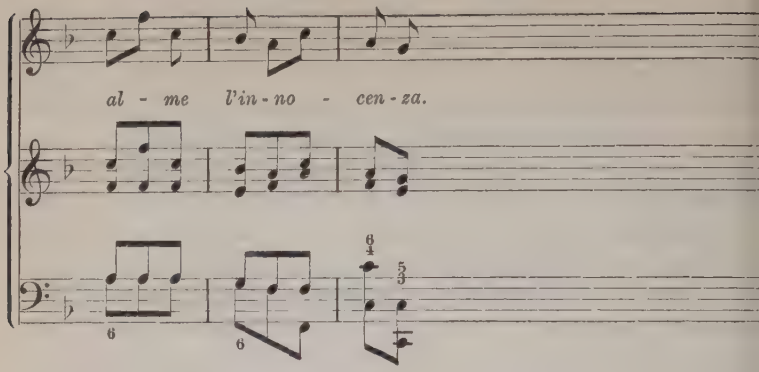
sche, eine mehr melodisch flüssige ist und dass die Contrapunktik es musikalischen Satzes vorherrscht. Bei Graun steht der Gesang überall in allererster Stelle.

Man sieht auf den ersten Blick, dass wenn Gluck auch in seinen späteren Arbeiten die dreitheilige Form der Arie in sehr vielen Fällen beibehalten hat, seine Arien, die im Wesentlichen die von R. Wagner so sehr verurtheilten Arien waren, ganz anderen Inhalt hatten und eine ganz andere Bedeutung auf der Bühne gewinnen mussten, als diese alte Dacapoarie, deren erste Entstehung einen ungeheuren Fortschritt gegen die psalmodirenden Schnörkeleien des ursprünglichen italienischen Einzelgesanges bezeichneten, deren Form aber zunächst in sich festgestellt und deren Inhalt ausgenutzt werden musste, um endlich als verbraucht bei Seite geschoben werden zu können.

Doch treten schon im Julius Cäsar einzelne dieser Stücke weit über den Rahmen der Dacapo-Arie hinaus. Hierher darf man die grosse Arie der Cornelia im vierten Acte, Scene II (E-dur C): L'ombra amata del mio sposo, mit den in der zweiten Violine und der Bratsche unaufhörlich fortstürmenden Sechzehnteln und der in grossartiger Weise geführten Melodie der Gesangsstimme rechnen.

Ueberaus zart, voller Empfindung und von edler Melodie ist die Arie des Cneo, des zweiten Sohnes der Cornelia (Act II, Scene XIV, F-dur $^3/_8$, Largo, 2 Flöten, die Violinen mit Sordinen): Santi numi, che vedete!



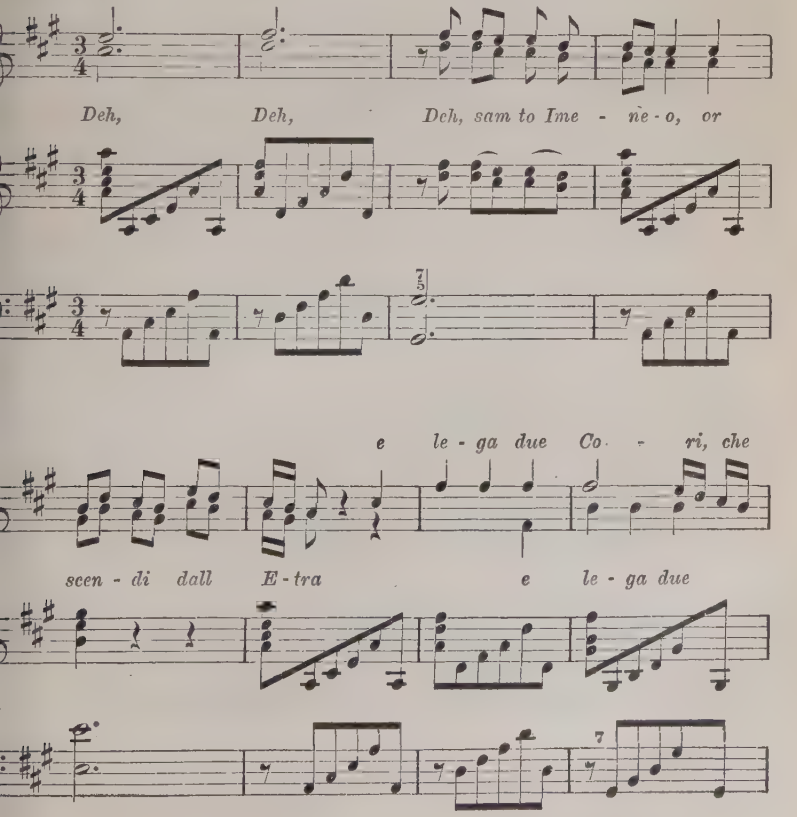


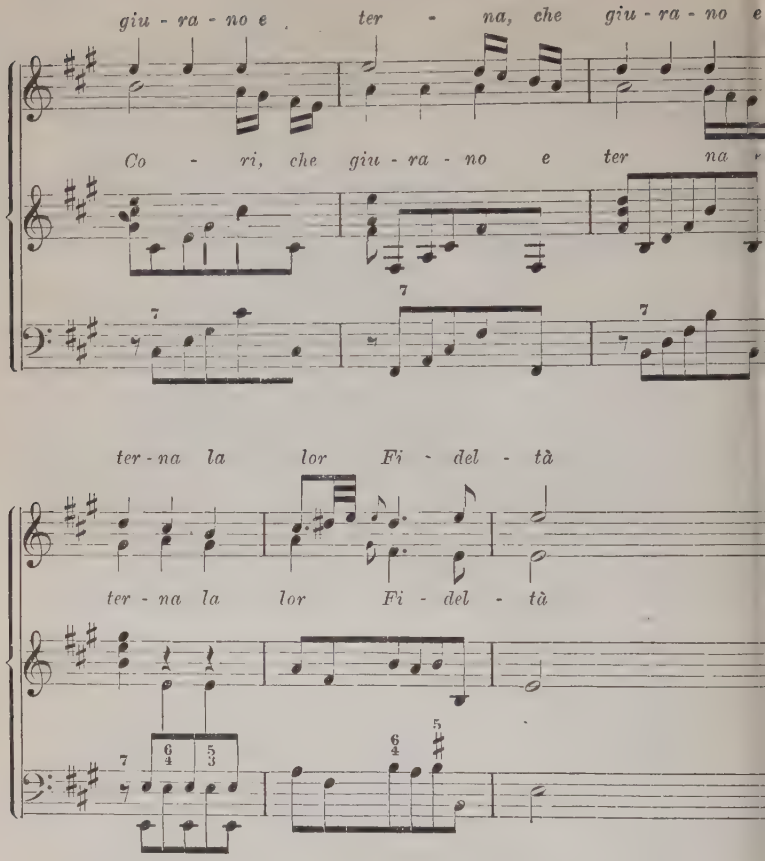

In der Instrumentation geht Graun wiederholt über das bei sonst gebräuchliche Maass des einfachen Orchestersatzes hinaus. S die Arie des Cäsar, Act III, Scene VIII (F-dur $^3/_4$), neben dem Q tett mit 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörnern und 2 Fagott sehr voll ins mentirt. Der Gesang wird freilich von diesen Instrumenten nirg bedeckt. Sie treten, ausser in den ihnen vorbehaltenen Ritornellen in einzelnen Accordschlägen ein, während die Flöten hier und da Violinen verstärken.

Trompeten und Pauken habe ich in den Graun'schen Partitu selbst bei kriegerischen Stellen, wie sie in der vorliegenden Ope Act II, Scene I und II vorkommen, nicht gefunden.

Das Secco-Recitativ wird an einzelnen bemerkenswerthen Ste von dem thematisch begleiteten Recitativ, dem wir schon bei Hän vielfach begegnet sind und dem später in der Gluck'schen Oper so hervorragende Stellung vorbehalten war, glücklich unterbroc So das Recitativ des Arsace Act I, Scene IX: Barbara, va pur, vor Allem das ausdrucksvolle und sehr schöne Recitativ der C patra Act II, Scene VI: Con quai risalti, o Dio!

Hier und da tritt auch die Cavata (kurzer melodiös begleiteter Ge-
ng, unserm jetzigen Arioso sich annähernd) ein. Hierher gehört die
avata, Scene X, Act I, der Cornelia in dem Moment, in welchem
e mit den Worten: Deh, non turbate l'incominciato rito
m Selbstmord schreiten will, ferner in Scene XV, Act II bei dem Be-
nn der Vermählungsfeierlichkeit der kurze Duosatz Cäsar's und der
leopatra: Deh, Santo Imeneo, der gerade an dieser Stelle von
hr schöner Wirkung ist.






Das den zweiten Act schliessende Sextett (A-dur C) zwisc
Cäsar, Cleopatra. Tolomeo, Cornelia, Lentulo und Achi
in welchem fünf Soprane gegen eine Bassstimme (Achille) wirk
ist lebhaft und feurig und nicht ohne dramatischen Zug, wobei
handelnden Personen sich in den schnell auf einander folgenden W
ten: Ingrato! Crudele! Infame! Perverso! Infido! Sp
giura! die angenehmsten Dinge in das Gesicht schleudern. Im
semble singen Cleopatra, Cornelia und Tolomeo, also ge
die entgegengesetzten Strömungen des Dramas mit einander im Unis
die erste, Cäsar und Lentulo die zweite, Achille allein die d
Stimme; immerhin eine weithin höhere dramatische Wirkung, als
Actschlüsse mittelst langer Arien zu bieten pflegten.

Im dritten Acte, kurz vor der Scene, in der Cäsar die Wogen iner Grossmuth ausströmen lässt und welche dem Schlusschor vorufgeht, überrascht ein grosses Duett zwischen den beiden Hauptpernen (Scene II, poco Largo A-dur C.): Ecco, mio ben, l'istante, as anderen ähnlichen Stücken Graun's gegenüber indess nicht das este giebt, was er leisten konnte.

Anfang und Schluss der Oper werden durch Chöre von bedeutenem Umfange und melodischem Glanze gebildet, der aber an orchestraler racht (2 Flöten und 2 Hörner, ohne Oboen und Fagott) offenbar mit bsicht gegen die vorbesprochene Arie des Cäsar zurückbleibt. Diese höre nehmen ein erheblich höheres Interesse in Anspruch, als die eichartigen, meist sehr knapp gefassten und inhaltlosen Chöre in den asse'schen Opern, selbst als viele der Händel'schen Operchöre.

Friedrich der Grosse stand im Jahre 1742 nach siegreicher eendigung des ersten schlesischen Krieges noch nicht auf der vollen nnenhöhe seines Ruhmes. Für die inneren Verhältnisse Preussens nd für seine künstlerische Stellung zu dem Lande bildete die Eineihung des neugebauten und für jene Zeit prachtvollen Berliner Opernauses immerhin einen bedeutsamen Moment, welcher in Graun's per eine der Zeit und den Verhältnissen entsprechende und keinesegs zu unterschätzende Ausschmückung fand.

Von den weiteren Opern dieses Tonmeisters möchte ich die sechs ahre später, im Jahre 1748 componirte:

### Ifigenia in Aulide

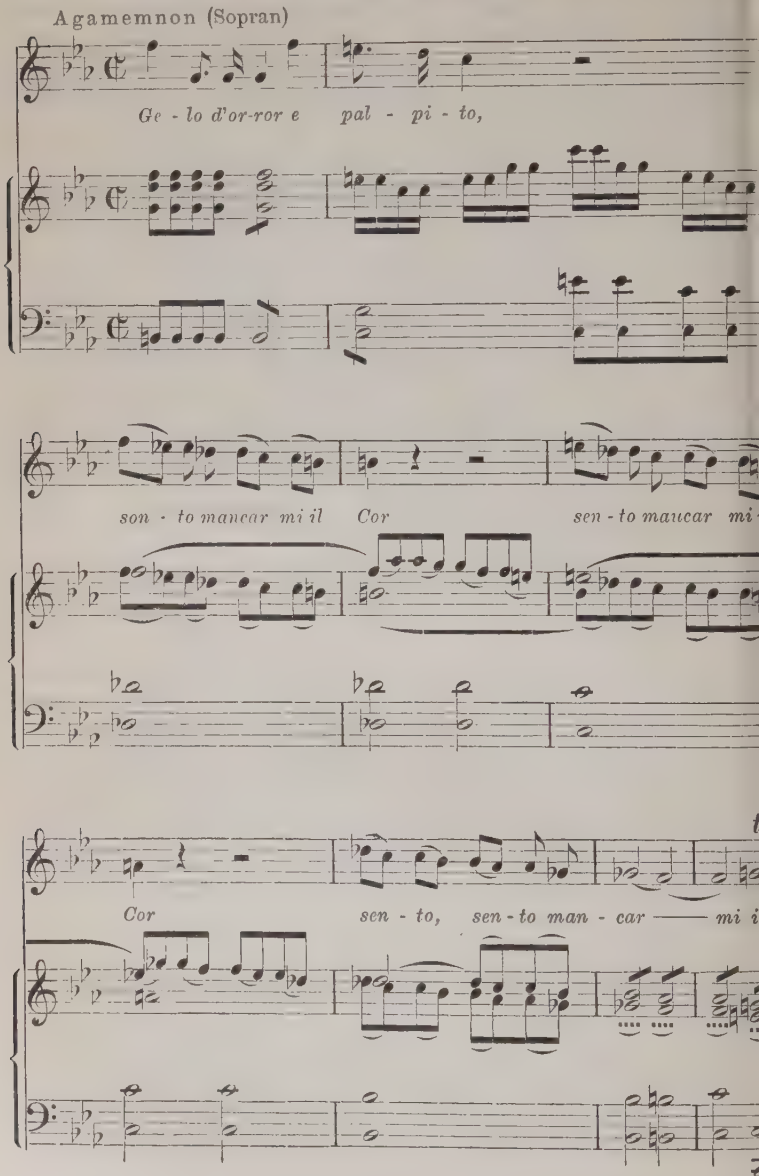
ennen.

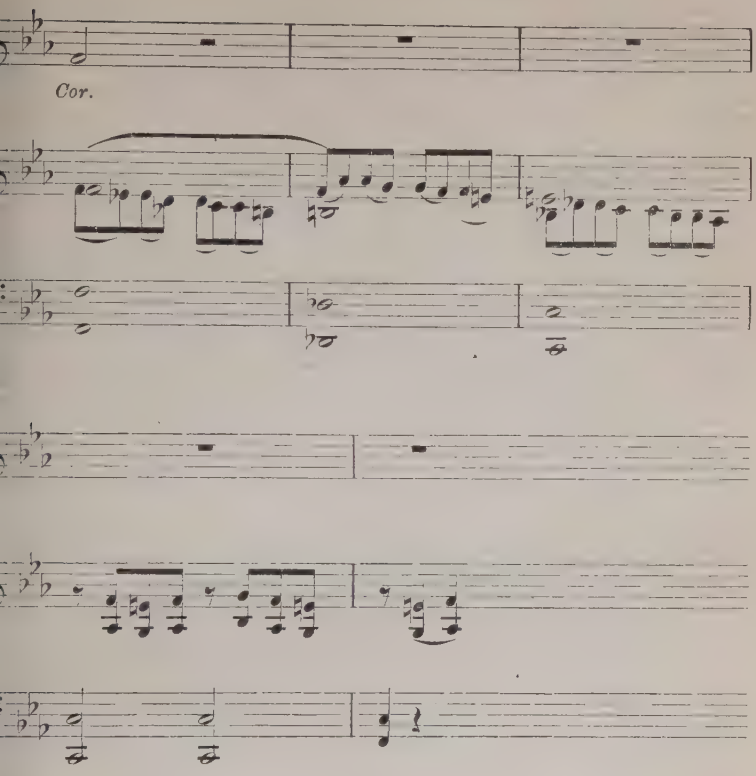
Schon im Jahre 1737 hatte Graun, während er Capellmeister n Braunschweigischen Hofe war, eine deutsche Iphigenia in ulis componirt, welche mir leider nicht bekannt geworden ist.

Der Text der vorliegenden Oper ist von Villati auf Grund der acine'schen Dichtung verfasst und darf ich seinen Inhalt im esentlichen als bekannt voraussetzen. Ein nicht geringer Theil der ücke dieser Oper nähert sich derjenigen Gestaltung des musikalischen ramas, welche mehr, als dies bei Hasse der Fall war, als die orläuferin von Gluck's reformatorischer Thätigkeit betrachtet wern darf.

In dieser Beziehung habe ich zunächst zu bezeichnen das accomgnirte Recitativ Agamemnon's im ersten Acte: Alta Diva, che ei Cintia nel cielo, mit dem darauf folgenden Orakel (Bass), vor llem aber das dann folgende herrliche Recitativ, in welchem Graun

die bewegte Declamation Agamemnon's mit einem Gesange v
bindet, dessen klagende Melodie mit den beiden Violinen des Orc
sters in wahrhaft überraschend schönen Gängen sich zusammenfin






Nicht weniger bedeutend und vom tiefsten Gefühl durchströmt, das Recitativ der Iphigenia, Act II, Scene VII (C-moll C con sor-), in welchem diese in den rührendsten Tönen zu dem Herzen des ers spricht, um dessen strengen Todesspruch von sich abzuwenden. Dem gegenüber erhebt sich das leidenschaftlich erregte grosse Re-iv der Clytemnestra (Scene VIII), in welchem diese ihrem Gatten eftig zürnender Weise gegenübertritt, zu einer Höhe der Dramatik, he in den tragisch bewegten Accenten der Declamation, wie in thematischen Zwischensätzen des Orchesters über die damals be-nten Grenzen der dramatischen Musik hinausstrebt.

Dieser Schwung wird in der nachfolgenden Arie der Clytem-tra: Padre spietato festgehalten, welche ohne Ritornell in en und heftig abgerissenen Sätzen beginnt und in ihrer hoch auf-

brausenden Leidenschaftlichkeit die Verzweiflung der in ihrem tief
Herzen verwundeten Mutter erkennen lässt.

Auch die Duette, ein Terzett und die Chöre legen Zeugniss
von ab, dass Graun in sich den Drang gefühlt hat, der dramatis
Gestaltung des Gedichtes, soweit dies ihm möglich war, gerech
werden.

Das grosse Duett des ersten Actes zwischen Achill und I
genia (Scene VII) bietet in seinem melodischen Fluss und in der t
nischen Arbeit manches Interessante. Mehr noch ist dies bei dem
zett des zweiten Actes (Scene VI) zwischen Achill, Iphigenia
Clytemnestra der Fall, also zwischen drei Sopranen: Ah tu S
nor, riserba, in welchen die Gegensätze der Charaktere individ
hervortreten, der der tiefgebeugten entrüsteten Mutter, der des zo
aufbrausenden Achill und der für ihren Vater flehenden Tochter.

Gluck hat dieselbe Situation in dem Terzett Nr. 33 des zwe
Actes seiner Iphigenia in Aulis dargestellt, in der geläute
Weise, welche in der Reform seiner Oper begründet war, in weit
wickelterer Dramatik und mit Beseitigung jeder altmodischen
sangsschnörkelei, die sich in der ersten Hälfte seines Jahrhunderts
noch weit darüber hinaus so vielfach geltend machte.

Und doch zeigt gerade die vergleichende Prüfung beider St
ganz deutlich, auf welchem richtigen Wege Graun sich befand.
fehlte freilich Gluck's weitschauender, die Tiefe des musikalis
Ausdrucksvermögens erfassender und fester Charakter.

Auf der anderen Seite war er zu sehr an den grossen König
bunden, dem er diente, als dass er mit den Traditionen, wie die
liner Bühne sie ihm darbot, hätte brechen können.

Das Duo zwischen Agamemnon und Achill (Act II, Scene
ist von dem lebhaftesten Feuer erfüllt, doch für uns von veralte
Zuschnitt und in der Coloratur undramatisch.

Dagegen überrascht in der letzten Scene des dritten Actes
einem die Kindheit der Oper bezeugenden Marsche, mittelst de
Iphigenia um den Opferaltar geführt wird, ein Chor der Griec
Mora Ifigenia, di Diana offesa, irata, in welchem das V
wenn nicht gerade handelnd, doch in der Handlung direct mitwirk
auftritt, indem es den Tod des Opfers fordert.

Dieser Chor, im unisono beginnend, in den kurzen Zwischensä
kräftig, nicht ohne leidenschaftliche Aufwallung, gehört den selte
Stücken an, in denen die Chorgesänge der alten grossen Oper n
lediglich am Anfange oder am Schlusse der Vorstellung die Heldengr

er Hauptpersonen zu bewundern oder deren Triumphe zu feiern
tten, wie dies in der vorliegenden Oper im ersten Acte bei dem
ftreten Achill's und in ziemlich ausgedehnter Weise am Schlusse des
anzen der Fall war.

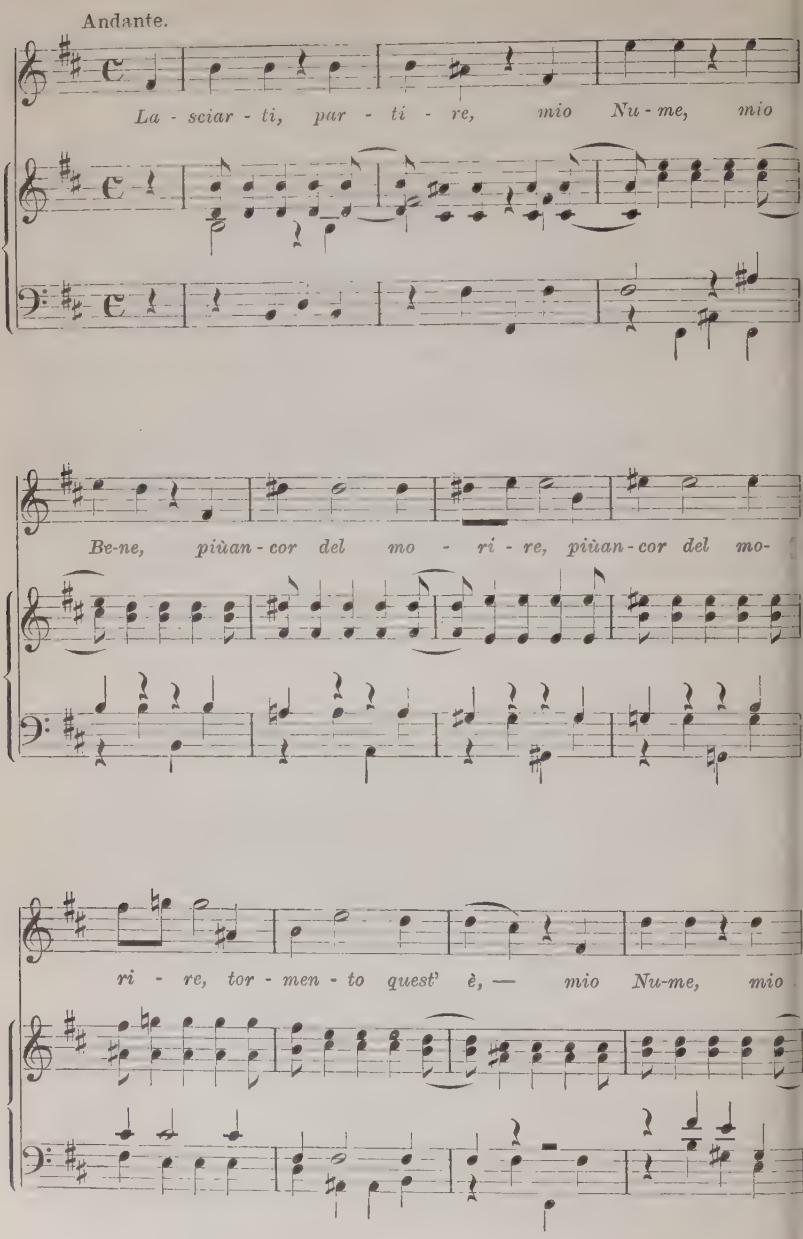
Der Iphigenia möchte ich Graun's:

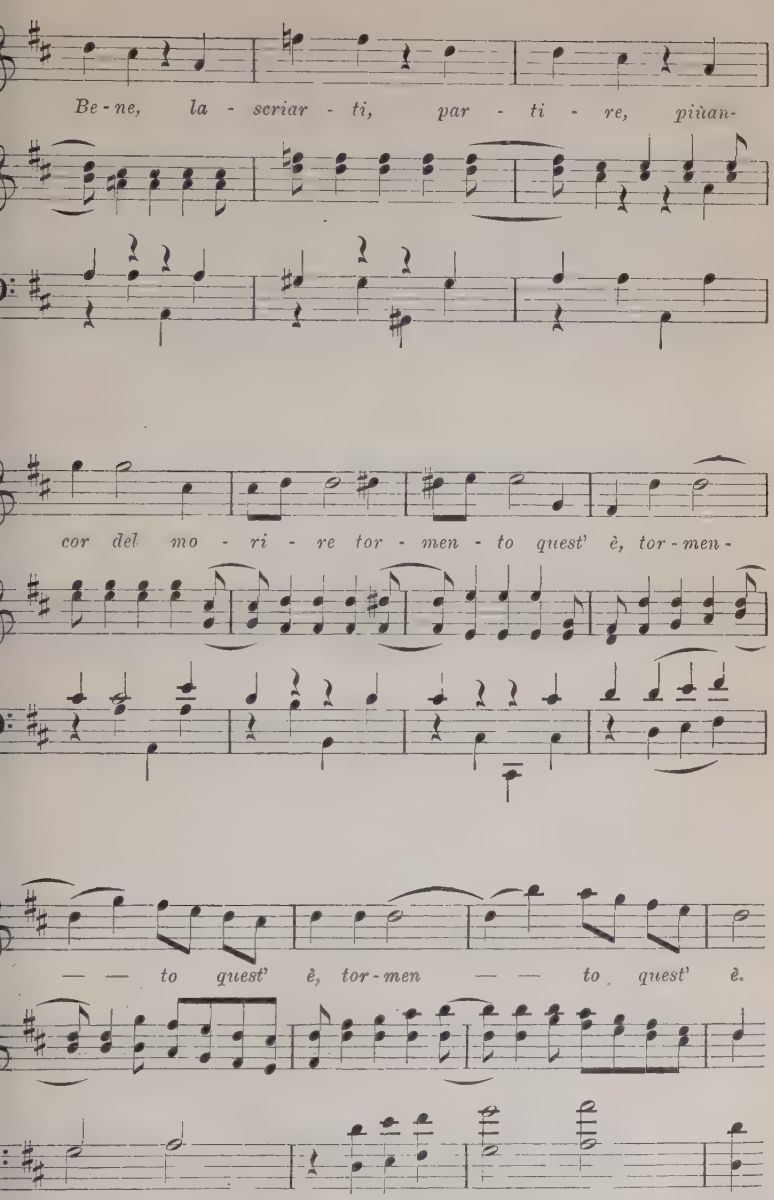
Armida

schliessen, weil sich in ihr nach Verlauf von drei Jahren (sie ist
51 gesetzt) unzweifelhaft ein Fortschritt in dem Streben nach dra-
atischer Beherrschung des Stoffes ausspricht.

Das Buch ist dem der Gluck'schen Armide sehr ähnlich, gleich-
lls von Villati gedichtet, offenbar auf der Grundlage der Qui-
ault'schen Armide. Ich darf den Inhalt als bekannt voraussetzen.
hon die Ouverture zeigt in ihrem ersten Satze, wenngleich dieser
cht fugenartig behandelt ist, eine ernste Färbung und eine treffliche
beit, in welcher dies Stück der Mehrzahl der Symphonien der da-
aligen Oper (Gluck nicht ausgenommen) weit überlegen ist. Leider
halten sich die beiden anderen Sätze nicht auf derselben Höhe. Der
ittelsatz (zwei Flöten, zwei Fagott, eine Violine, Viola und Bass) ist
r breit ausgesponnen und in seiner melodischen Eintönigkeit wenig
eressant. Das kurz geformte Hauptmotiv des dritten Satzes ist
radezu trivial.

Den meisten Arien findet sich der Stempel ihrer Zeit deutlich
fgeprägt. Doch sind deren auch vorzüglich schöne zu erwähnen,
die Arie der Melissa im zweiten Acte, $^6/_8$ C-dur: Qui quel piacer
sente, welche einen fast modernen Charakter zeigt, sehr melodisch,
sangvoll und reich der zauberischen Verführung Ausdruck giebt,
lcher der den Rinald aufsuchende Ubaldo ausgesetzt werden
l. — Die Arie des Idraote (Act III, Scene II, C-dur C): Mi agita
mio disdegno, ist voller Leben und in besonderem Maasse
arakteristisch. Ueber beiden Stücken steht die Arie Rinaldo's
ndante, G-moll C) im dritten Acte: Lasciarti, partire, mio
me, mio bene, in welcher Declamation und Ausdruck weit über
es hinausstreben, was die Oper Friedrichs des Grossen sonst
bieten pflegte.

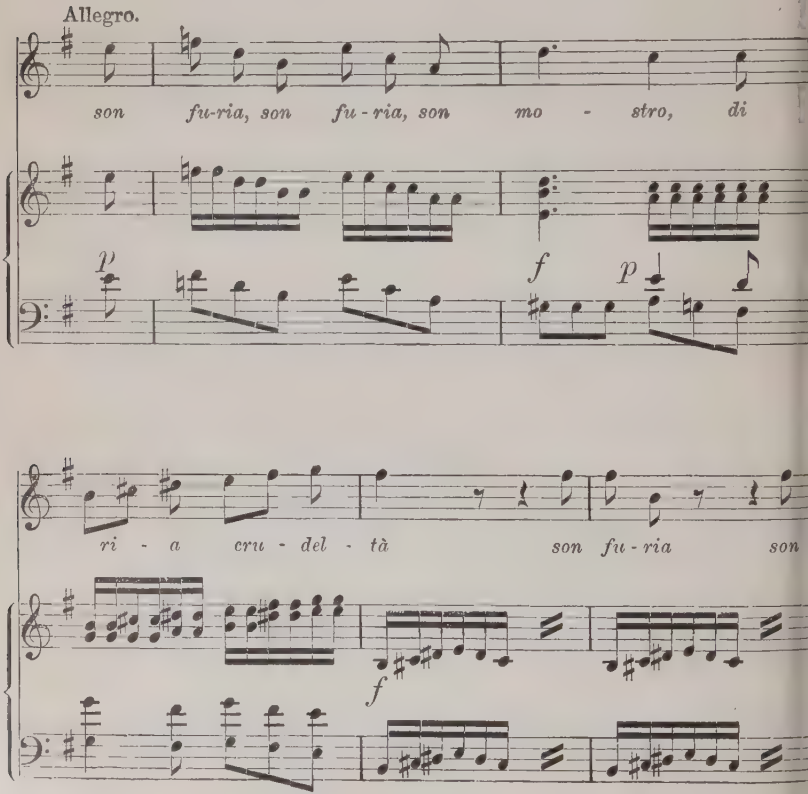

Andante.
La - sciar - ti, par - ti - re, mio Nu - me, mio
Be-ne, piùan - cor del mo - ri - re, piùan - cor del mo-
ri - re, tor - men - to quest' è, — mio Nu-me, mio

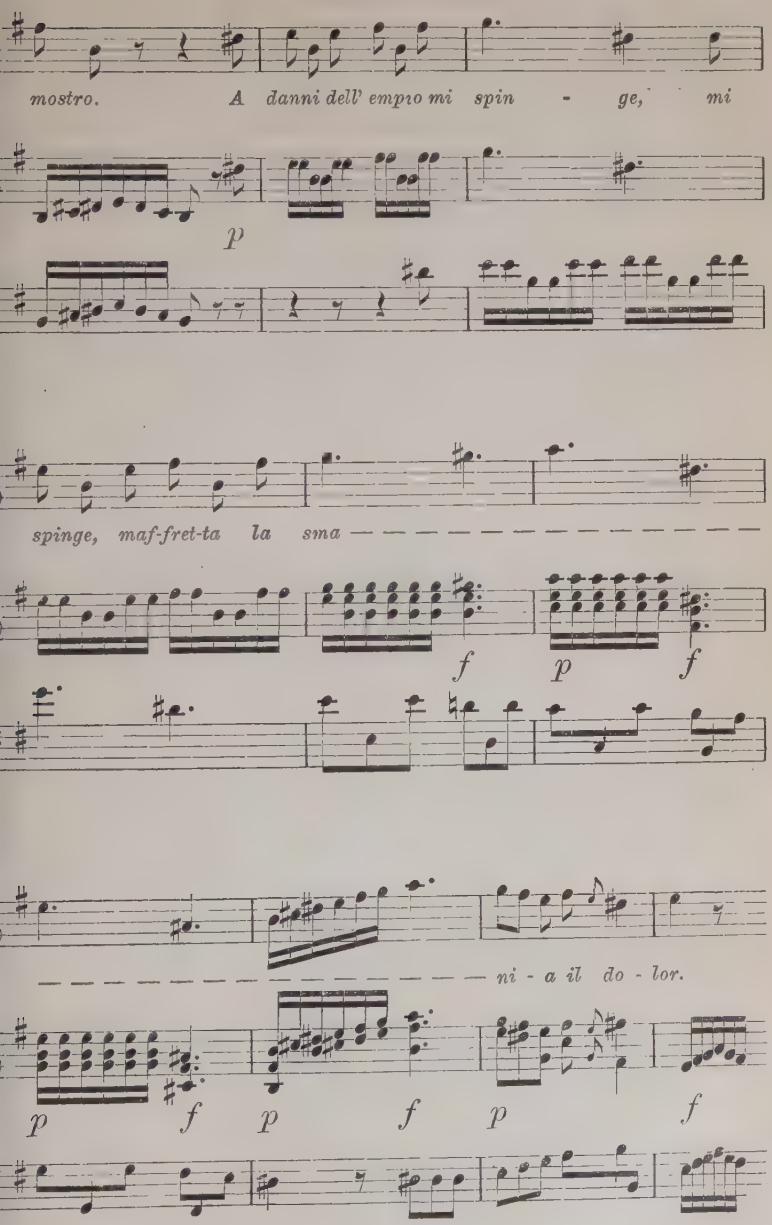

Be - ne, la - sciar - ti, par - ti - re, più an-
cor del mo - ri - re tor - men - to quest' è, tor - men -
— — to quest' è, tor - men — — to quest' è.

Hier ist eine breit angelegte Melodie, voll von dramatischem Charakter, Schönheit des Ausdrucks und edelster Färbung, wie Alles dies der späteren Gluck'schen Periode eigen war.

Graun hat hier den Operntypus seiner Zeit in Form und Inhalt weit hinter sich zurückgelassen. Wenn dieses merkwürdige Stück die dreitheilige Arienform noch zeigt, so entfernt es sich seinem Inhalte nach doch weit von der alten Dacapo-Arie.

Dies ist nicht weniger in der, von einem thematisch accompagnirten Recitative eingeleiteten Schlussarie der Armida (E-moll, $^6/_8$): Regina non sono, son furia, son mostro! der Fall. Auch hier ist die Anlage der Melodie breiter, charakteristischer, im dramatischen Sinne eingreifender, als dies sonst der Fall zu sein pflegte.




mostro. A danni dell' empio mi spin - ge, mi
p
spinge, maf-fret-ta la sma — — — — — — — — — — — — — —
f p f
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — ni - a il do - lor.
p f p f p f

Diese Arie enthält Stellen, welche ungeachtet der Ungewohnheit des dramatischen Styls sich zu wahrhaft tragischer Höhe erheben.

Nicht weniger zeigt sich dies Streben nach Erfassen der dramatischen Situation in den Momenten, in denen Graun das Secco-Recitativ verlässt und zum accompagnirten Recitativ übergeht. So in der Scene, in der Rinald auftritt (Act I, Scene V). Bei den Worten:

Ma quanto belle son coteste spiagge

beginnt ein sanftes Adagio, welches den Helden in Schlaf wiegt,

più difender non posso dal sonno insadator i lumi miei,

und führt bei der Wiederholung zu dem sanft accompagnirten Recitativ einer Najade über, welche die Nichtigkeit der Ehrsucht und des Strebens nach Ruhm den süssen Trieben des Lebens und der Liebe gegenüberstellt und so die Wandlung Rinaldo's aus dem Helden in den Geliebten Armida's vorbereitet.

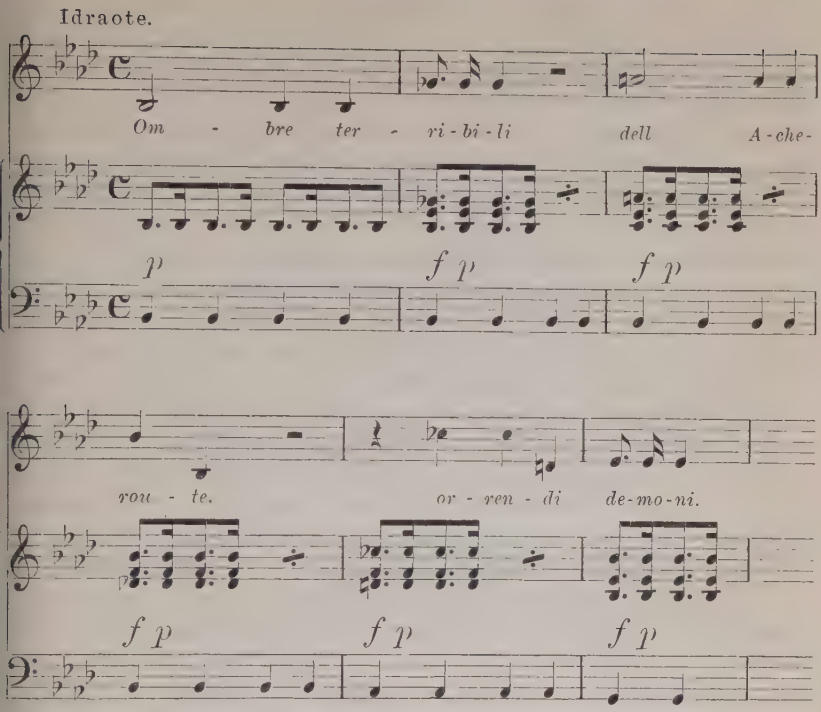
Wenn man dem gegenüber in Betracht zieht, wie Graun zu Anfang des zweiten Actes die Beschwörung der Furie des Hasses und die ganze Scene mit diesem Dämon einfach im Secco abfertigt, ungeachtet die schönen Worte, die der Dichter dieser Scene gegeben, auf die dramatisch-musikalische Behandlung derselben hätten hinführen müssen, so lässt sich dies nur dadurch erklären, dass der Componist es überall nur ausnahmsweise gewagt hat, die Grenzen zu überschreiten, welche die Grundbedingungen der Berliner grossen Oper ihm vorschrieben.

Graun hat sich hier zum Theil auf einem Felde mit Lully befunden, der, wie wir gesehen haben, zwar einen Theil dieser Scene mit gebundenem Gesange und mit Tänzen und Chören versehen, die Scene selbst aber in seiner psalmodisch recitirenden Weise geschlossen hat.

Im Gegensatz hierzu tritt Graun an einer anderen ähnlichen Stelle kühn hinaus über das, was ihm eigentlich nur gestattet war.

Um zu erfahren:

Se con Rinaldo ella (Armida) sarà felice, beschwört diese mit Idraote gemeinschaftlich die Geister der Unterwelt. Diese Beschwörung, in ernst pathetischem Style, 30 Tacte füllend, von Idraote begonnen,




wiederholt sich nach einem kurzen Secco-Recitativ der Armida, deren drohende Worte von einigen recitativischen Wendungen unterbrochen werden, im Unisono beider Stimmen und geht in ein accompagnirtes Recitativ des dem Orcus entsteigenden Dämons (Bass) über, der die Flucht Rinaldo's vorhersagt.

Hier ist der Styl der späteren grossen Oper völlig erreicht. Die Situation steigert sich dadurch, dass mit dem Auftreten Rinaldo's die Musik in ein Terzett (Armida, Idraote, Rinaldo): Barbara, tu lo sai, übergeht, in welchem, wenn auch noch innerhalb der Grenzen der Unklarheit und des Ungewohnten, doch die Keime dramatischer Entwickelung gleichfalls unverkennbar vorhanden sind.

Auch eine andere Scene hatte schon im zweiten Acte diese Auffassung bewährt.

Hier (Scene IV) erscheint, ganz neu für den Standpunkt der damaligen Oper, Armida mit dem Chor in melodischem Wechselgesang: Vieni, vieni, mio caro Bene. Es ist dies ein Musikstück von

breitester Anlage, eine jener auf sinnlichen Reiz und blendende Wirkung berechneten Scenen, welche späterhin in der grossen Oper als Balletchöre eine bedeutende Rolle zu spielen bestimmt waren, und in der offenbar pantomimischer Tanz mitgewirkt hat.

Ich habe mich über Graun und seine kirchlichen Arbeiten an einer anderen Stelle [1]) ausführlich ausgesprochen. Dass ein Mann von seinem Wissen und Können, sowie von dem Ernste seines künstlerischen Strebens bei der ununterbrochenen Beschäftigung mit der Oper nicht gleichsam instinctmässig darauf hätte kommen müssen, welche Mängel an derselben am meisten bemerkbar und zu beseitigen seien, und dass insbesondere der in der alten Oper fast allein cultivirte Einzelgesang nicht ausschliesslich die Aufgabe haben dürfe, neben dem Stimmmaterial Fertigkeit und Volubilität der Stimme zu zeigen, liegt auf der Hand.

In der Capelle des grossen Königs wirkten damals neben Quantz und den beiden Benda Carl Philipp Emanuel Bach, des grossen Cantors aus Leipzig Sohn, als Cembalist mit, ein Mann, der die Kunst in ihrer reinsten Vollendung erkannt hatte und der weit über Allem stand, was man als blosses Virtuosenthum zu bezeichnen haben würde. Die Berliner Schule jener Zeit, der Graun selbst thätig mit angehörte, strebte und suchte nach Wahrheit und künstlerischer Vervollkommnung. Und doch blieb Graun als Operncomponist im Wesentlichen auf der alten Stelle stehen, so oft es ihn auch vorwärts gezogen zu haben scheint; hätte er sich frei entwickeln können, hätte er Gelegenheit gehabt, die Oper Lully's und deren weitere Fortbildung durch Rameau, insbesondere in deren declamatorischen Accenten, in der scenischen Entwickelung und in der Verbindung der Sologesänge mit den Chören und im Ensemble kennen zu lernen, wäre er in der Lage gewesen, die Wirkungen zu beobachten, die diese Tonmeister im dramatischen Sinne zu erreichen wussten, vielleicht dass er noch vor Gluck gewissen reformatorischen Ideen näher getreten wäre. — Aber er diente, und man weiss, dass selbst ein so grosser Geist, wie Friedrich der Grosse ihn besass, es noch in viel späterer Zeit nicht über sich gewinnen konnte, sich mit Gluck und dessen dramatischer Musik zu befreunden.

Dieses grossen Königs willkürliches und vielfaches Eingreifen in Graun's tondichterische Thätigkeit musste ihm diejenige Selbständigkeit nehmen, ohne welche ein freier Schwung und eine ungehemmte Entwickelung zur Unmöglichkeit werden muss.

---

[1]) Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums, S. 321 ff.

Muss man sich aber, um den damaligen Stand der Oper und die Verhältnisse genau zu erkennen, aus welchen später deren Reform hervorging, mit den Schöpfungen jener Periode beschäftigen, so wird selbst bei Anerkennung aller Fehler und Schwächen Graun's, dessen Oper:

Orfeo,

Text von Villati, componirt im Jahre 1752, mit nicht geringerem Interesse betrachtet werden dürfen, als die beiden vorhergehenden Opern, in denen der Gegenstand der dramatisch-musikalischen Behandlung später auch von Gluck bearbeitet ist.

Man darf den Orpheus Graun's mit der 10 Jahre späteren Composition jenes grossen Meisters nicht in eine Parallele stellen.

Schon der Text lässt dies nicht zu, da er sich noch ganz auf dem Boden der alten Intriguenoper bewegt und nur ausnahmsweise den Gedanken der Grossmuth, welcher sonst die Operntextliteratur jener Zeit beherrschte, völlig bei Seite lässt.

Während die Fabel des Gluck'schen Orpheus von Calzabigi mit feinem Verständniss der poetischen Wirkung lediglich in das Innere der Hauptpartie, in dessen Seelenleben und in seinen Kampf mit den Geistern des Orcus, sowie später in den Conflict mit der wieder erweckten Gattin gelegt ist und als einziges Hilfsmittel für die Handlung nur Amor eingeführt wird, der gegen Ende des Stückes gewissermaassen als Deus ex machina auftritt, handelt es sich bei Villati um eine vielfach bewegte Handlung.

Orpheus, der Sohn des Apollo, wird mit der geliebten Euridice in feierlicher Weise vermählt; aber die Königin der Thracier Aspasia, liebt ihn und trachtet ihn von der Gattin zu trennen, welche ihrerseits wieder von Aristeo[1]), dem Bruder des Orpheus geliebt wird, der mit Ismene, einer Vertrauten der Königin, verlobt ist. Er beabsichtigt, Euridice zu entführen, die seine Werbungen zurückweist, aber durch die Königin mittelst einer giftigen Schlange ermordet wird.

Auf den Rath eines Freundes zieht Orpheus in die Unterwelt, um mit dem Klange seiner Leier die Unterirdischen zu rühren. Dies gelingt ihm. Pluto giebt Euridice unter der bekannten Bedin-

[1]) Dieser Aristeo ist offenbar der Aristeos der griechischen Sage, der die Rinder- und Bienenzucht geschaffen hat. Dieser hatte der Nymphe Euridice nachgestellt, welche vor ihm entfloh und auf dieser Flucht von einer Schlange gestochen starb.

gung frei. Als diese nicht erfüllt wird, versagt er dem Orpheus das Verbleiben im Reiche der Schatten. Die Gatten sind nun getrennt.

Die Königin erneuert ihre Liebesanträge und da Orpheus diese ablehnt, befiehlt sie ihren Frauen, ihn zu zerreissen. Dies geschieht auf der Bühne. Apollo erscheint, aber nicht um zu helfen und zu retten, sondern nur um zu verkünden, dass ihm dies durch den Schluss der Götter versagt sei. Inzwischen hat sich Aristeo mit Ismene wieder versöhnt und verbindet sich mit ihr, während Apollo die Lyra des Orpheus zum ewigen Gedenken unter die Sterne versetzt.

Nicht ohne Interesse ist es, bei dieser Gelegenheit sich dessen zu erinnern, was Wagner über die ernste Oper (Gesammelte Schriften, Bd. IX, S. 55) behauptet hat, nämlich, dass das Sujet der Oper sich bis zur „Stummen von Portici" dadurch charakterisirt habe, dass es immer gut ausgehen müsse."

„Kein Componist würde es gewagt haben, die Leute mit einem tragischen Ausgange nach Hause gehen zu lassen."

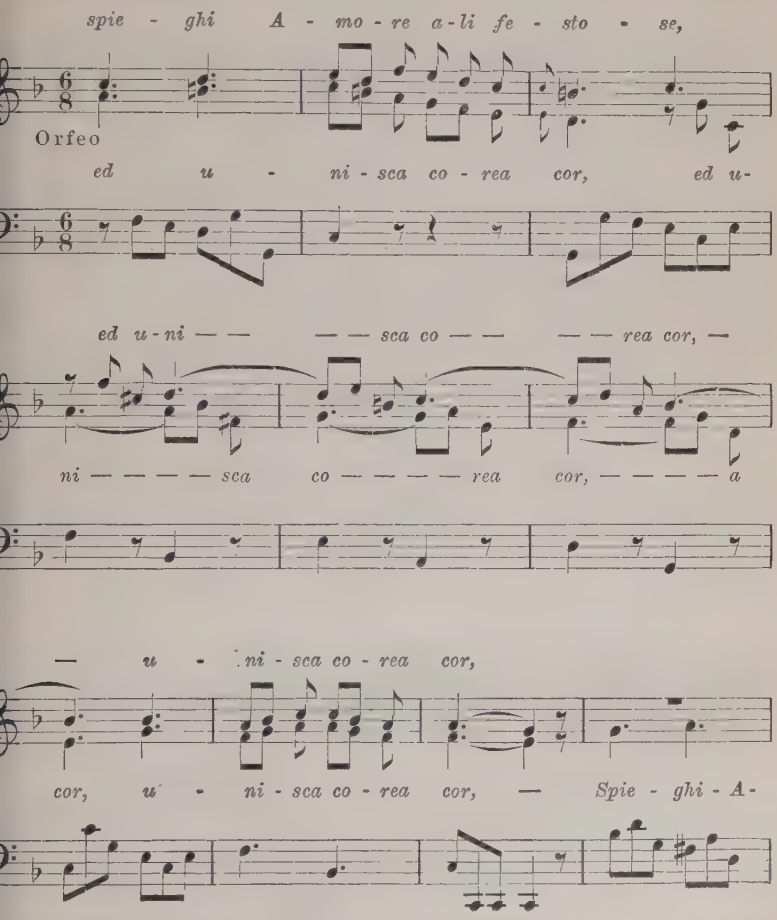
Es ist fast unglaublich, wie der „Meister", wenn es ihm passt, die Geschichte auf sich beruhen lässt. Es scheint nicht, dass er, von Rossini's „Othello" und dessen „Semiramide" ganz zu schweigen, Graun's „Orpheus" und dessen „Armida", Gluck's „Telemacco" und „Armida", Traetta's „Sofonisbe" und Cherubini's „Medea", alles Opern mit tragischem Ausgange, die vor der „Stummen von Portici" entstanden waren, gekannt habe. Er scheint auch den Schluss des „Don Juan", der schon zu Mozart's Zeit wie jetzt ohne den letzten Satz des zweiten Finale gegeben worden ist, übersehen zu haben. Oder wären Hasse's und Piccini's, Traetta's und vieler anderer Componisten Didone abbandonata etwa Opern gewesen, bei denen die Leute nicht mit einem tragischen Ausgange hätten nach Hause gehen müssen?

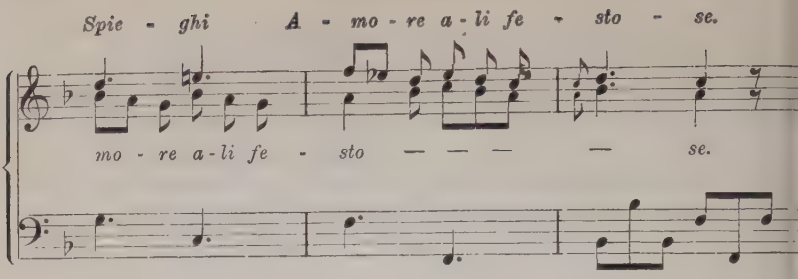
Man erkennt leicht, dass bei Graun der Schwerpunkt der Oper nicht wie bei Gluck in die Besänftigung der Unterirdischen durch die gesangreichen Klagen des unglücklichen Gatten verlegt war, sondern dass die an sich nebensächliche Liebe der Aspasia zu Orpheus an dessen Schicksal den hervorragenderen Antheil hatte.

Man kann den ganzen Text dem Calzabigi'schen gegenüber als eine unschöne Verirrung bezeichnen, dessen einzig anerkennenswerthe Eigenthümlichkeit es ist, dass es eines Deus ex machina darin nicht bedurft hat.

Auch hier bietet die Musik Manches, das sich über die Schablone der damaligen grossen Oper erhebt.

Schon in der ersten Scene, dem Hochzeitsfest des Orpheus und er Euridice (A-dur $^2/_4$): Scenda, Imeneo, scenda dal cielo, ritt an Stelle des sonst gebräuchlichen formellen Eingangschors ein ierstimmiger Satz, dessen melodisch-feierliche Führung und breite nlage an die Introductionen unserer modernen Oper erinnern. Dem ich ihm anschliessenden Gelöbniss der Liebenden folgt ein zweistim-iger kurzer Satz, der nicht ohne Anmuth und Reiz ist.

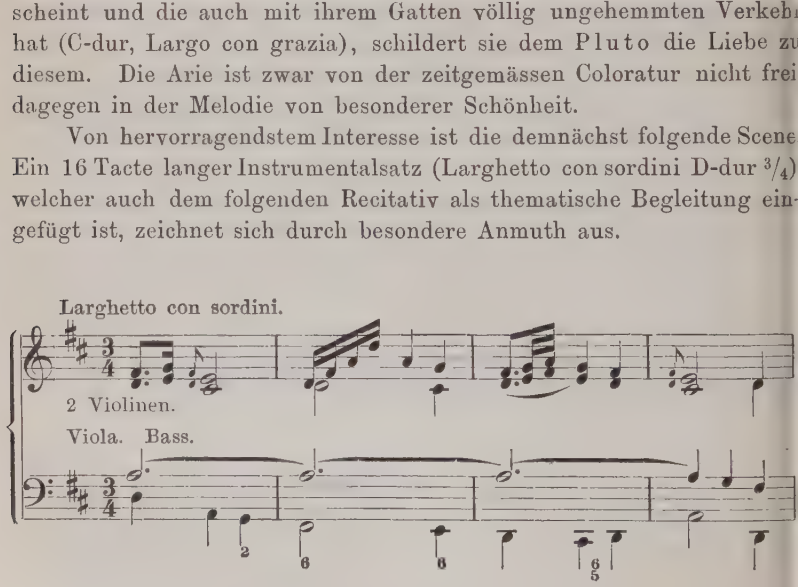


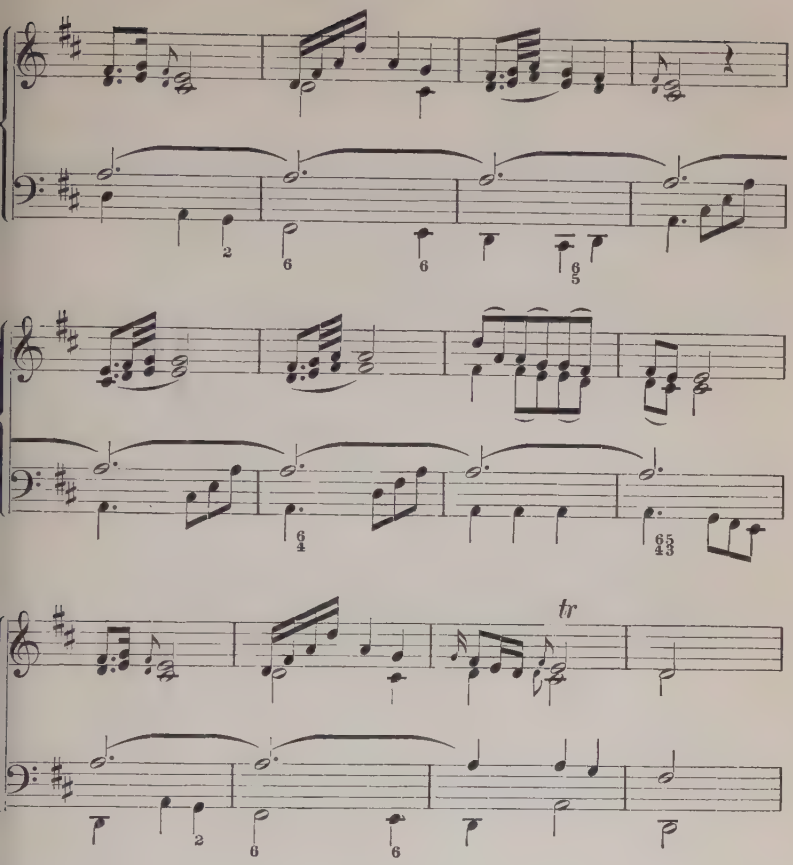



Nicht weniger bedeutungsvoll ist das accompagnirte Recitativ, in welchem Euridice, von dem tödtlichen Schlangenbiss getroffen, stirbt.

Der Anfang des zweiten Actes bringt ein sehr schönes Arioso des Orpheus (Largo, A-dur C): Chi m'insegna, chi mi dice, demnächst ein weit ausgeführtes Duett zwischen ihm und Euridice (G-dur $^3/_4$), mit stimmungsvollem Gehalt, in welchem die wohlklingende Führung des Gesangs auf das Wohlthuendste berührt. In einer Arie der Euridice, der es im Reiche der Schatten ganz wohl zu gehen scheint und die auch mit ihrem Gatten völlig ungehemmten Verkehr hat (C-dur, Largo con grazia), schildert sie dem Pluto die Liebe zu diesem. Die Arie ist zwar von der zeitgemässen Coloratur nicht frei, dagegen in der Melodie von besonderer Schönheit.

Von hervorragendstem Interesse ist die demnächst folgende Scene. Ein 16 Tacte langer Instrumentalsatz (Larghetto con sordini D-dur $^3/_4$), welcher auch dem folgenden Recitativ als thematische Begleitung eingefügt ist, zeichnet sich durch besondere Anmuth aus.





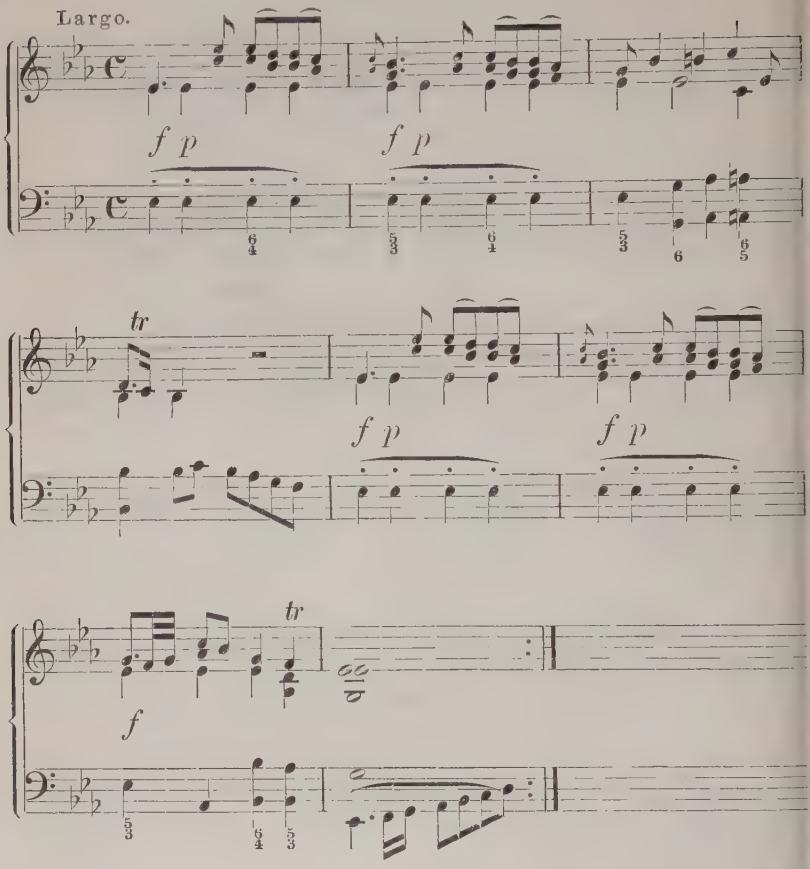

In sechsmaliger Wiederholung (D-dur, A-moll, H-moll, G-dur, A-moll, D-dur) durchbricht derselbe die Declamation des Orpheus, welcher von Pluto die Rückgabe seiner Gattin erbittet, die ihm auch gewährt wird.

Nachdem er auf diese demnächst den verhängnissvollen Blick geworfen, folgt ein Terzett zwischen ihm, Euridice und Pluto (C-dur C, vivace), das in seiner ganzen Anlage deutlich das Bestreben zeigt, die Gegensätze, welche sich in dem erzürnten Fürsten der Unterwelt gegen den unglücklichen Gatten darstellen, zu dramatisch-musikalischer Gestalt zu erheben.

Im dritten Acte ist charakteristisch das grosse Recitativ des Orpheus: Cieli, dove scoccate i lampi, in welchem dieser, nach-

dem er vergeblich Apollo angerufen hat, mit den Worten: Vengo Euridice! sein Leben endet.

Ein schönes Largo (Es-dur)




führt zu der Erscheinung des Apollo, in welchem dieser den Sohn, den er nicht retten durfte, beklagt. Ein stimmungsvoller Chor: Vivi con Euridice (Es-dur $^3/_4$), schliesst in würdiger Weise ein Werk, das bei allem Veralteten und Steifen, von dem es erfüllt ist, sowie bei der Ungunst eines Textes, in welchem an Stelle der edlen Calzabigi'schen Dichtung die Erfindungsgabe des Verfassers sich in ebenso zwecklosen als unschönen Scenen verloren hat, doch, wie der geneigte

eser ersehen haben wird, eine grosse Anzahl von Nummern entält, in denen sich die Anfänge dramatischer Musik hervordrängen, elche, wie die ganze Oper, den trefflich geschulten Musiker zeigen nd deren Melodik selbst die besseren Werke desselben Meisters hinter ich zurücklässt.

Endlich möchte ich noch ein weiteres Werk Graun's der Beprechung unterziehen, nämlich dessen grosse Oper:

## Silla,

mponirt im Jahre 1753, also ein Jahr nach deš Meisters „Tod esu", deren Text von Friedrich dem Grossen selbst verfasst, on Tagliazucchi in das Italienische übertragen ist.

Das Buch entspricht durchaus den Bedingungen der Grossmuthsper, in der zur Zeit ihres Entstehens Metastasio so gross war. och ist er würdiger, ich möchte sagen vornehmer, als die Mehrzahl er gleichzeitigen Operntexte, welche kaum einen der grossen Männer es Alterthums, deren Namen und Heldenthaten die Geschichte uns ufbewahrt hat, unbeanstandet gelassen haben. Der Conflict, der hliesslich Silla zum Verzeihen und zur Ueberwindung der eigenen eigung führt, ist in ihn selbst, beziehungsweise in die Vorhaltungen es Metellus gelegt, der ihm als Freund seine Tyrannei und seine flichten gegen das Vaterland in grossen Zügen darlegt.

Silla, der Dictator, der als Sieger über Mithridat triumphirend ach Rom zurückkehrt, liebt Ottavia, die dem Postumio, einem llen Römer, in treuer Liebe ergeben ist. Er verlangt ihren Besitz, nd um zu ihm zu gelangen und Postumio aus Rom zu entfernen, nennt er diesen zum Statthalter von Sicilien. Postumio, Silla urchschauend, lehnt diese ehrenvolle Berufung ab. Auf Anrathen risogono's, eines freigelassenen und Silla ergebenen griechischen klaven, wird Ottavia mit Gewalt in den Palast Silla's gebracht. ostumio und dessen Anhang stürmen gegen den Dictator ein, um ttavia zu befreien und die Tyrannei Silla's zu brechen. Dieser, m Aeussersten gegen seine Gegner bereit, wird von Metellus rückgehalten, der ihm einen Spiegel seiner Willkürlichkeiten und esetzesverletzungen entgegenhält und ihn an Roms grosse Vorbilder allen bürgerlichen und kriegerischen Tugenden, sowie an das hicksal des Tarquinius und Brutus erinnert.

Silla erschrickt vor diesem furchtbaren Bilde seiner und der kunft Roms. Er entsagt seiner Liebe und vereinigt Ottavia mit

Postumio, indem er zugleich den falschen Rathgeber Crisogon verbannt.

Die Musik verleugnet in keinem Augenblick den Standpunkt de Oper des grossen Textdichters. Alles ist auf die Darlegung des Kuns gesanges berechnet, wie dieser in den Castraten und Sängerinnen de altitalienischen Schule auf der Bühne sich geltend zu machen pflegt

Die Oper enthält ausser einer in der alten dreitheiligen For geschriebenen Symphonie, in welcher einige nicht uninteressan Stellen an den Contrapunktisten Graun erinnern, jene Anza von Arien und Secco-Recitativen, deren die damalige Oper nicht en behren konnte.

In dem ersten Acte finden sich 10 Arien und vor der letzte 10. Arie ein accompagnirtes Recitativ.

Diese Arie ist dadurch bemerkenswerth, dass, wie auch bei d Arie des zweiten Acts Nr. 5 (Crisogono) und im dritten Acte Nr. (Ottavia), nach dem Dacapo ein vierter Satz eintritt, welcher d Länge einer nach unseren Begriffen vollen Arie erreicht.

Die beiden anderen Acte enthalten noch je fünf und vier Arie zwei Duette und ein Terzett (Postumio, Metello, Silla), sow die Recitative und den Schlusschor. Ottavia und Silla, die Haup träger der Oper, haben je vier Arien zu singen, freilich viel wenige als die Händel'sche Oper ihren Hauptpersonen zu bieten pflegte.

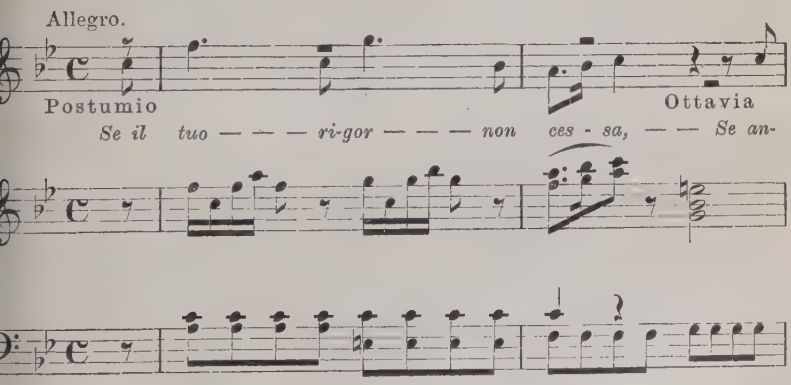
Abgesehen hiervon, gehört dieselbe dem Besten an, was Grau geschrieben hat.

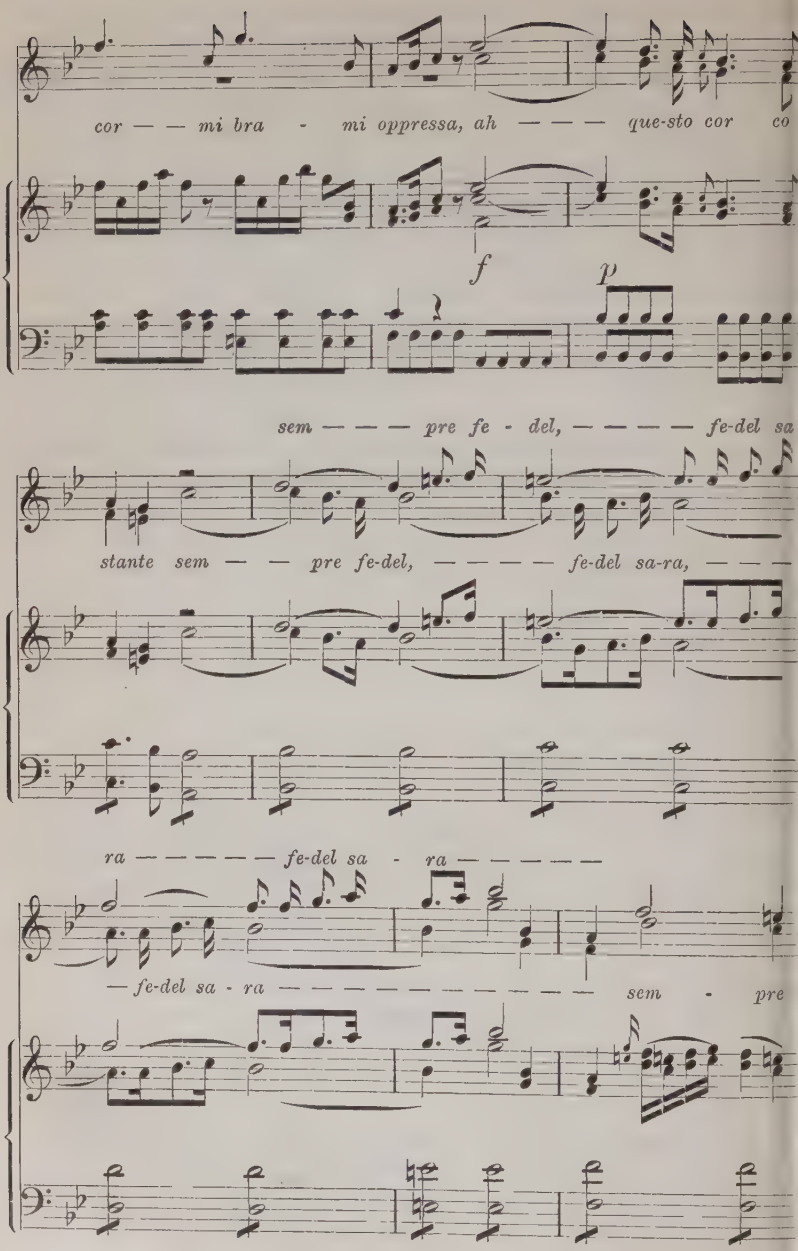
Die Declamation der Worte ist in den Recitativen wie in dem Sol gesange vollkommen richtig ausgeprägt und dem Sprachlaut entspr chend. Die Melodien sind sangbar, selbst in ihren veralteten Form ansprechend, freilich wie die meisten Melodien der altitalienischen Ari ohne Breite, reichlich mit Fiorituren durchsetzt, ohne dem Charakt der singenden Personen irgendwie Rechnung zu tragen, mit lebha unterstützender, den Gesang nicht deckender, immer durchsichtig Orchesterbegleitung (meist nur Quartett, hier und da durch zwei Hörn und zwei Flöten verstärkt). Nach unserer jetzigen Auffassung würd die meisten Arien in Folge der vielfachen Wiederholungen des Hau themas eintönig sein. Es gehörte die Liebhaberei und Sitte jen musikalischen Zeitperiode dazu, die Menge dieser Musik um der br lanten Ausführung willen zu ertragen. Stände Rossini mit sein gleichfalls mehr oder weniger stereotypen Arienform und den Klan effecten, die er in der Menschenstimme hervorzubringen wusste, sow in seiner Melodienbildung unserer Zeit nicht so viel näher und hätte

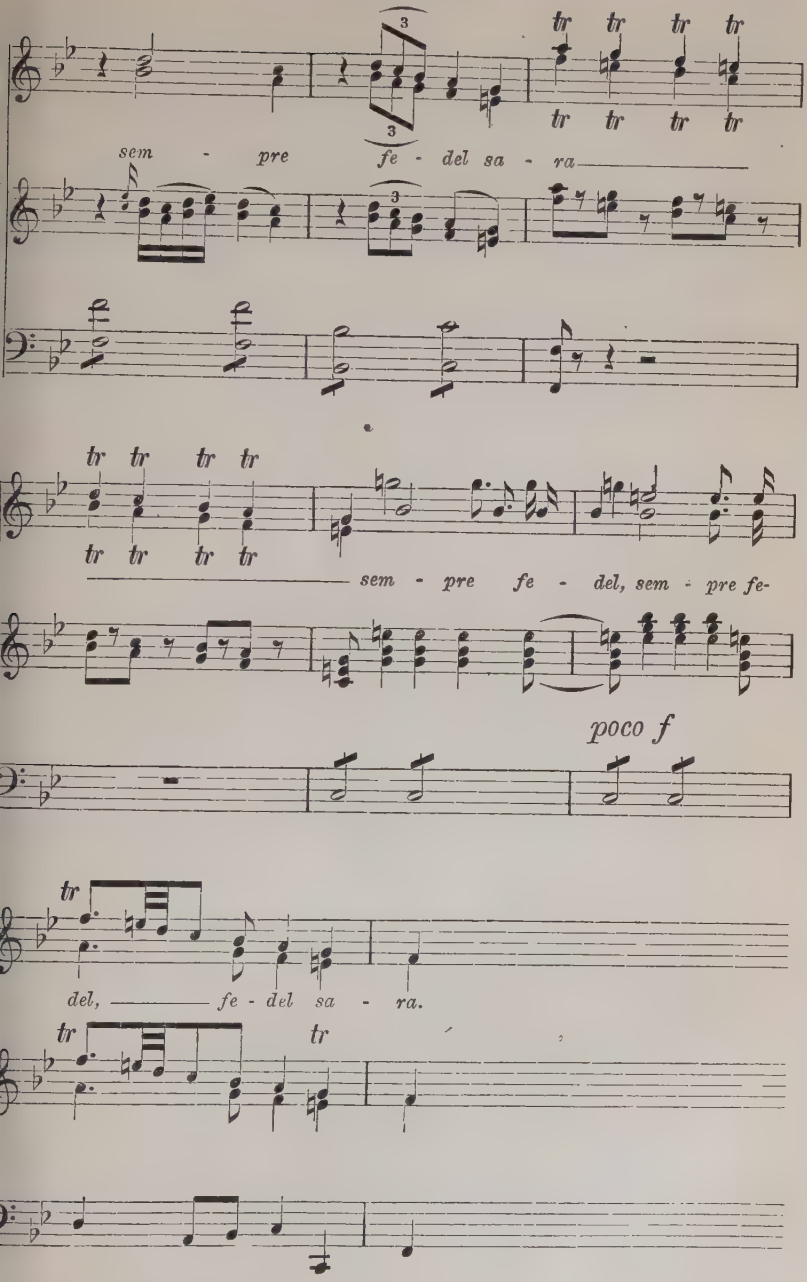
nicht einen Theil seiner Bühnenwirkungen in das Ensemble und in seine grossen Finales verlegt, man würde versucht sein, zwischen einer und der altitalienischen Oper eine gewisse Analogie zu finden.

Dass von der Individualisirung der Charaktere des Dramas unter diesen Umständen nicht die Rede sein konnte, ist selbstverständlich. Wer würde z. B. in den Adagiostellen des Duetts zwischen Silla und Ottavia im zweiten Acte: Barbaro traditore! unter der Begleitung von zwei Flöten und Oboen und in der weichgeformten, sentimentalen Melodie, gegenüber dem leidenschaftlichen Charakter des Gesanges der Ottavia, den Tyrannen und Dictator Silla erkennen? Aber auch in dessen Arien würde man diesen Charakter vergebens suchen, so sehr Graun von Zeit zu Zeit, z. B. in der Arie des ersten Actes: Perfido, sì comprendo, hierzu den Anlauf nimmt. Dass bei den Gesängen der weniger scharf prononcirten Charaktere des Postumio und der Ottavia dieser Mangel nicht so schroff hervortritt, ist sehr natürlich. Hier ist die dem weichen Naturell Graun's entsprechende Auffassung, der ja selbst in dem rührenden Gesange vermöge seiner biegsamen und sehr schönen Tenorstimme Meister war, vorherrschend. Dies zeigt sich nicht bloss in den eigentlichen Liebesgesängen, sondern auch in den Arien, in denen sich die gesteigerte Empfindung der Situation geltend macht.

Zeugniss hierfür legt das sehr schön gearbeitete, zum Theil sich leidenschaftlich erhebende Duett des Postumio und der Ottavia (Act II, Scene III): Quando potrem giammai ab,




cor — — mi bra - mi oppressa, ah — — — que-sto cor co
f
p
sem — — — pre fe - del, — — — — fe-del sa
stante sem — — pre fe-del, — — — — fe-del sa-ra, — — —
ra — — — — — fe-del sa - ra — — — — —
— fe-del sa - ra — — — — — — — — — — — sem - pre


tr tr tr tr
tr tr tr tr
sem - pre fe - del sa - ra
tr tr tr tr
tr tr tr tr
sem - pre fe - del, sem - pre fe-
poco f
tr
del, fe - del sa - ra.
tr
tr

ebenso die Arie des Postumio Act II, Scene VI: No di Libia fra le arene, welche ohne Ritornell direct einsetzt und einen rein de clamatorischen Charakter zeigt, nicht weniger der Gesang der Otta via in dem bereits besprochenen Duett mit Silla, vor Allem die Ari der Ottavia, Act III, Scene III: Parmi, ah no pur troppo, welch durchweg von leidenschaftlichem Schwunge erfüllt ist.

Dass es Graun an dramatischem Bewustsein nicht gefehlt ha zeigt sich da, wo die besonders entscheidenden Momente der Handlun eintreten.

Die elfte Scene des zweiten Actes enthält ein grosses Recitati des Metellus:

Signor, tu sai, come fedele ognora
Il tuo destin di seguitar cercai.
Jo teco fui nelle civili imprese d'orribil guerra;
Questo braccio avesti e contro Cinna, e Mario, e Mitridate,
E qualunque credei nemico a Roma,
E t'ajutò di lauri a ornar la chioma.
Sai perchè il feci? Perchè son Romano.
Perchè io credea te sol l'orgoglio audace
Di reprimer capace,
De cittadini, che del lor potere s'abusavano troppo,
E di domare ogni nostro nemico
E tornar Roma al dolce stato antico.
Sì, finchè in Silla il gran vendicatore,
Il gran liberatore
Della mia patria di veder pensai,
Come il nume di Roma io l'adorai.
Ah, mi sarei deluso?
Oh Dio, Signore, colpevole avrai resa quella destra,
Che fedel t'ha servito?
Quel cor, che t'ha adorato?
Ah perchè mai tanti proscritti,
Il numero de' quali tutto giorno s'accresce?
Ah, qual è questo poter senza misura,
Che da te si concede a un vil liberto?
Che un Crisogono, un Greco, l'arbitro sia fra noi
Così dei beni, e della sorte altrui?
Solo avran dunque in tante memorabili imprese
I padri nostri sparso il lor sangue,

Perchè un vile e ignoto quella avillisca poi
De' Scipj e Emilj e di tanti altri Eroi?
Ah, che le loro venerabili ombre ne' fortunati Elisi
Fremon, Silla, d'orror! Tu, che domasti,
Che disperdesti ogni ribelle orgoglio,
Che la pace recasti a Roma e al mondo,
Ora, ch'hai tutta l'opra compita,
Di Dittator la dignità ritieni,
E di lei ti prevali a opprimer la nostre libertate,
A soddisfare un molle affetto,
Indegno del carattere tuo, della tua etate.
Dunque pugnato avrò, perchè tu poi tutti
Proscriva in duro esiglio i nostri più illustri cittadini?
Perchè involi a Postumio la sposa?
Perchè rimovi in questa
De' Tarquinj, ahi che orror, l'età funesta?

Diese schönen Worte, die offenbar aus der Feder des grossen Königs herrühren, sind meisterhaft declamirt. Die Begleitung des Orchesters hebt sie in leuchtenden Farben aus dem Secco der übrigen Textworte hervor.

Noch in höherem Maasse gilt dies von dem Recitativ des Silla, Act III, Scene VII, welches ein thematisches Recitativ im besten Sinne des Wortes ist.

Hier erhebt sich Graun nahezu zu dramatischer Grösse und Wahrheit empor. Was ihn hinderte, man erkennt dies sehr deutlich, dieser noch näher zu treten, war die dura necessitas seiner Dienstpflicht.

Ich habe noch eines Terzetts zu erwähnen, welches den Schluss des zweiten Actes bildet (Postumio, Silla, Metello, drei Soprane), das zwar nicht auf der vollen Höhe der Situation steht (Postumio fordert die Herausgabe der Ottavia, der Dictator wüthet und Metello sucht zu beruhigen), aber doch dramatische Momente enthält, die ihm, zumal in der Umgebung der Arien, eine nicht geringe Wirkung gesichert haben dürften.

Ich scheide hiermit von Graun in der Hoffnung, dass der geneigte Leser in der Charakteristik, welche ich einigen seiner hervorragendsten Werke zu geben versucht habe, ein Bild von diesen und von Graun's historischer Stellung zur Oper wie zur Kunst überhaupt gewonnen haben wird.

Ich wiederhole, dass er seiner Zeit angehört hat, in der er mit nicht geringer Anerkennung wirkte. Er that dies im Sinne seines grossen Königs, dem gegenüber er doch unter Umständen seine künstlerische Stellung zu wahren wusste. Als Friedrich ihm einmal den Befehl ertheilte, eine gewisse Stelle in einer Oper zu ändern, weigerte er sich dessen, indem er, auf seine Partitur hinweisend, ihm erwiederte:

Hier bin ich König!

Er war ein treuer und ehrlicher Patriot. Das Ende jenes blutigen Krieges, der sieben Jahre lang den Thron der Hohenzollern schwanken machte, sollte er nicht erleben. Bei der Nachricht von seinem Tode vergoss Friedrich der Grosse Thränen dankbarer Erinnerung.

Wer eine specielle Anschauung von dem Bau und der Eigenthümlichkeit der Arien Graun's haben möchte, den verweise ich auf seine berühmte Arie: Mi paventi aus der Oper Britannico (1751), nicht weniger auf die hinreichend bekannten Arien aus dem Tod Jesu, insbesondere die Arien: Hier steht ein Berg Gottes und: Singt dem göttlichen Propheten.

Ausser für Silla hatte Friedrich der Grosse noch für zwei andere Opern Graun's die Texte entworfen, nämlich für Coriolano (1749) und für Montezuma (1755).

Mehr als dessen Opern haben zwei Werke kirchlichen Inhalts das Andenken dieses vortrefflichen Componisten auf die Nachwelt gebracht, sein Tod Jesu[1]) mit dem schönen Texte von Ramler (1752) und sein berühmtes Tedeum, 1756 auf den Sieg der preussischen Armee bei Prag componirt, dasselbe Werk, das der König nach endlich erlangtem Frieden im Jahre 1762 in der Schlosscapelle zu Charlottenburg aufzuführen befahl und dem er, von tiefer Bewegung ergriffen, ganz allein beiwohnte.

---

[1]) Es gehört jetzt zum guten Ton in der musikalischen Kritik, Graun's „Tod Jesu" mit vornehmer Verachtung als ein in die Ecke geworfenes Stück Möbel zu behandeln.

Ich glaube aber doch, dass man das Triumphgeschrei über die Beseitigung dieses altclassischen Werkes zu früh erhoben hat.

# V.

## Johann Adolph Peter Hasse.

Ich gelange hiermit zu Graun's Alters-, Zeit- und Standesgenossen, zu Johann Adolph Peter Hasse (geboren 1699 zu Bergedorf bei Hamburg).

Hasse war, wie Graun, der jüngere Zeitgenosse von Seb. Bach und Händel und — was in seiner Stellung zur Kunst und für die mir vorliegende Aufgabe nicht unwesentlich mit ins Gewicht fällt — auch Zeitgenosse des 15 Jahre jüngeren Gluck. Er war, wie dieser und wie Graun in seiner Jugend Sänger gewesen, hatte seine Studien in Italien gemacht und war als Capellmeister der Oper zu Dresden, wo er 30 Jahre lang als solcher fungirte, ein ungewöhnlich fruchtbarer Operncomponist geworden.

Einen grossen Theil seiner etwa 100 Opern, die von ihm bereits für die Veröffentlichung vorbereitet waren, hatte das Bombardement während des siebenjährigen Krieges (1760) in Feuer aufgehen lassen [1]). Er selbst hat gegen Burney behauptet, dass er alle Operntexte Metastasio's (mit Ausnahme des Temistocle) zweimal, manche drei- und viermal componirt habe.

Von ihm sind jetzt noch folgende 46 Opern bekannt und noch vorhanden.

1. Acis und Galathea,
2. Catone,
3. Cleofide, Text von Boccaridi, 1731.

---

[1]) Monatshefte f. Musikgesch., 1879, S. 107 ff. Jahrg. 11.

4. Euristea von Lolli, für Venedig componirt, 1732.
5. Cajo Fabricio von Apostolo Zeno, für Rom componirt 1734.
6. L'Artigiano gentiluomo (Intermezzo), 1734.
7. Asteria, favola pastorale, 1737.
8. Atalanta von Metastasio, 1737.
9. Senocrita, 1737.
10. Irene von Metastasio, 1738.
11. Alfonso von Pallavicini, 1738.
12. Il tutore, Intermezzo, 1738.
13. Demetrio von Metastasio, 1740.
14. Artaserse von demselben, für London componirt, 1740.
15. Numa Pompilio von demselben, 1741.
16. La clemenza di Tito von demselben, 1742.
17. Lucio Papirio von demselben, 1742.
18. Didone abbandonata von demselben, 1743.
19. Antigono von demselben, 1743.
20. Arminio von Pasquini, 1745.
21. Semiramide von Metastasio, 1747.
22. La Spartana von demselben, 1747.
23. Don Tabarano e Scintilla, 1747.
24. Leucippo von Metastasio, 1747.
25. Demofonte von demselben, 1748.
26. Il natal di Giove von demselben, 1749.
27. Attilio Regolo von demselben, 1750.
28. Il Ciro riconosciuto von demselben 1751.
29. Ipermestra von demselben, 1751.
30. Adriano von demselben, 1752.
31. l'Eroe Cinese von demselben, 1753.
32. Solimano von Migliavacca, 1753.
33. Artemisia von demselben, 1754.
34. Ezio von Metastasio, 1754.
35. Il Rè pastore von demselben, 1755.
36. Olimpiade von demselben, 1756.
37. La Nittelli von demselben, 1758.
38. Achille in Sciro von demselben, für Neapel, 1759.
39. La Zenobia von demselben, für Wien, 1762.
40. Il trionfo di Clelia von demselben, für Wien, 1762.
41. Siroe, 1763.
42. Alcide al bivio von Metastasio, für Wien, 1763.

43. Romolo ed Ersilia von demselben, für Insbruck, 1765.
44. Partenope von demselben, für Wien, 1767.
45. Piramo e Tisbe von demselben, für Wien, 1769.
46. Ruggiero von demselben, für Mailand, 1771.

Hasse's Directionstalent und der ausserordentliche Zustand der Dresdener Oper hatte seiner Zeit Friedrich's des Grossen höchste Bewunderung erregt, der im Jahre 1745 bei der ersten Einnahme von Dresden dort den Arminio aufführen hörte.

Es ist bekannt, dass dieser grosse Fürst Hasse's Opern denen eines ihm doch sonst so sympathischen Capellmeisters bei Weitem vorzog, so schwer dies bei vergleichender Beurtheilung der Partituren dieser beiden Meister verständlich ist.

Hasse und seine Gattin Faustina Bordini waren mit Händel wiederholt in Berührung gekommen. Faustina war von diesem zunächst im Jahre 1726 in Wien für seine Oper nach London engagirt worden. Nach Venedig zurückgekehrt, hatte sie sich im Jahre 1730 mit Hasse vermählt. Beide waren 1731 nach Dresden gegangen, wo ihn glänzendes Engagement seiner als Hofcapellmeister, ihrer als erster Sängerin harrte.

Faustina war von den Verlockungen des üppigen Hofes der sächsischen Hauptstadt nicht unberührt geblieben und ihr Gatte war wiederholt in der Lage, ausserhalb des Landes gegen seinen Willen Erholung suchen zu müssen. So gelangte er 1733 nach London, wo man ihm die Direction der italienischen Oper anbot, die den Zweck hatte, die Oper Händel's zu vernichten. Bekannt und bezeichnend ist seine, bei dieser Gelegenheit gethane Frage: Ist denn Händel todt?

Er liess sich nicht lange dort festhalten. Nachdem er seine Oper Artaserse aufgeführt, in der Farinelli und Senesino sangen, verliess er England, um demnächst ungestört und auf Jahre hinaus in Dresden seines Amtes zu walten.

Seine Opern sind durchweg eine Incarnation des damaligen italienischen Opernstyls, der keinen anderen Zweck, keine bessere Bestimmung hatte, als die, den Zuhörern angenehme Eindrücke zu hinterlassen, nie deren Leidenschaften aufzuregen, nie auf die tieferen Empfindungen der Seele einzuwirken. Spielende Anmuth, eine gewisse Kindlichkeit der Gefühlserregungen in dem Gewande rococoartiger Erscheinung charakterisiren Hasse's Musik mehr als die von Graun und noch viel mehr als die von Händel in dessen Opern.

Vor Allem verstand er es wie wenige, den Sängerinnen und Castraten zu dienen, ihnen Gold und Triumphe zu schaffen. Ueber diese Zwecke ist Hasse nirgends hinausgekommen. Anläufe zu dramatischerer Gestaltung, die bei Graun in vielen Fällen deutlich bemerkt werden konnten, sind bei ihm kaum erkennbar. Die zwischen endlosen Secco-Recitativen massenhaft eingestreuten Dacapo-Arien, wenige, meist sehr oberflächlich behandelte Chöre, hier und da ein Duett ohne tieferen Gehalt, dies bildet den Inhalt seiner Opern.

Dass Hasse contrapunktische Kenntnisse und Uebung in der ernsteren Schreibart hatte, erkennt man aus seinen Opern nicht. In seinen zahlreichen Oratorien und Kirchenstücken tritt dies eher hervor.

Der Caro Sassone, wie man ihn in Italien benannt hatte, vergeudete sein unleugbar grosses Talent, indem er ohne höhere und künstlerisch selbständige Ziele lediglich der augenblicklichen Wirkung zu dienen bemüht war.

Ich beabsichtige auch hier nicht, eine grössere Anzahl der von ihm bekannten Opern in Betracht zu ziehen, obschon, soweit mir bekannt ist, dieselben im Einzelnen bis jetzt nicht eine Besprechung erfahren haben. So viel ich es zu übersehen im Stande bin, sehen sie einander so ähnlich, dass ich Wiederholungen kaum würde vermeiden können, wenn ich den geneigten Leser und mich mit einer grösseren Zahl dieser Werke beschäftigen wollte.

Ich wende mich zunächst zu:

## Cajo Fabricio

von Apostolo Zeno, dessen Gedicht auch von Graun in Musik gesetzt, jedenfalls den besseren Werken von Hasse angehört.

Die Oper war für Rom componirt und ist 1734 zuerst in Dresden aufgeführt worden. Sie ist eine Grossmuthsoper allerersten Ranges.

Pyrrhus, König von Epirus, steht vor den Thoren von Rom. Er hat Sestia, die Tochter des Cajus Fabricius zu seiner Gefangenen gemacht. Diese ist dem Volusio, einem jungen Römer verlobt, der sich nach einem Zweikampfe mit einem der epirotischen Helden in der diesem abgenommenen Rüstung in das Lager des Pyrrhus zu schleichen gewusst hat, um diesen zu tödten, während Sestia ihn im Kampfe gefallen glaubt.

Der römische Senat sendet Fabricius zu Pyrrhus, um mit ihm den Frieden zu verhandeln. Während die Verhandlungen an den stolzen Forderungen des Römers zu scheitern drohen, sucht der König

liesen durch reiche Geschenke zu bestechen, denn er liebt Sestia und beabsichtigt, sie als Gattin auf seinen Thron zu erheben, während r Bircenna, seine Gemahlin, die Tochter des Königs von Illyrien, erstossen will. Die Königin, ihre Lage erkennend, beschliesst sich an hrem Gatten zu rächen und verbindet sich mit Turio, dem sie Hoffnung auf ihre Hand macht.

Pyrrhus wird von Bircenna und Turio überrascht, als er der Sestia erklärt, dass er sie liebe. Der von Turio gedungene Mörder will eben den König niederstossen, als Volusio, der aus Eifersucht und um Rom von Pyrrhus zu befreien, diesen gleichfalls ermorden will, dazwischen tritt und ihn rettet, da er ihn von einem Meuchelmörder nicht erschlagen sehen will. Er wird erkannt, versucht mit Sestia zu entfliehen, beide werden aber von den Wachen ereilt. Sestia wird freigegeben, Volusio dem Fabricio als Verräther zur Bestrafung überwiesen, da Pyrrhus, der ihm sein Leben verdankt, hn selbst nicht tödten lassen will. Aber schliesslich siegt der Edelmuth in des Königs Seele:

E tempo ormai, che la virtute smarrita
Ritorna al cuor di Pirro.

Er vereinigt Sestia mit Volusio, übergiebt beide dem Fabricio, iebt diesem auch die übrigen Gefangenen zurück und schliesst mit Rom Frieden. Selbst Turio, der begnadigte Mörder, ruft begeistert us: Gloria d'Epiro! Bircenna aber, die ihren Gatten ermorden assen wollte, wird von ihm zu Gnaden wieder angenommen und erklärt:

Or si conosco Pirro, or si ravviso
Il caro sposo mio!

nd die Handlung, welche im ersten Acte 9, im zweiten Acte 10, im ritten Acte 8, zusammen 27 Arien in Anspruch genommen hat, ist u Ende.

Den Anfang und den Schluss der Oper bilden zwei höchst unedeutende Chöre. Duette oder Terzette kommen darin nicht vor. Nur Recitativ und Arie haben in ihr Platz gefunden.

Die letztere, in der Form genau dieselbe, wie wir sie bei Graun ennen gelernt haben, zeigt alle charakteristischen Eigenschaften der Hasse'schen Musik, gesangvolle, für unsere Zeit veraltete Melodie nd reichen Schmuck in der Coloratur, wie diese der Gesangskunst iner Faustina und der ihr gleich oder nahestehenden Sängerinnen nd Sänger zu entsprechen hatte. Von Charakteristik oder Vertiefung

in Handlung oder Situation ist nicht die Rede. Alles ist auf Theaterschmuck, Gesangsvirtuosität und auf Entfaltung des Stimmmaterials berechnet. An die Compositionen Graun's in Bezug auf dramatische Haltung und gefühlvollen Gesang, sowie in musikalischer Arbeit reicht Hasse's Musik nicht heran.

Einzelne Arien, wie die der Bircenna im ersten Acte, Scene V (Andante B-dur C): Non ti ricuso amante, mehr noch die Schlussarie dieses Actes, die Arie der Sestia (Adagio, B-dur C): Caro sposo, amato oggetto, sind, wenn man diese Art der Musik überhaupt gelten lassen will, in Melodie wie in harmonischer Hinsicht nicht zu unterschätzen. Die Instrumentirung ist durchsichtiger wie bei Graun, überall auf Schonung der Gesangsstimme berechnet, die Ritornelle oft von erdrückender Länge. Wer zu jener Kindheitszeit der grossen Oper diese Art der orchestralen Begleitung gewohnt war, der konnte wohl erstaunt sein, wenn er nach etwa 20 Jahren bei Gluck Instrumentalformen begegnete, die ihm lärmend, betäubend, erdrückend zu sein schienen[1]). — Freilich jetzt der Abstand der Instrumentalmassen von Gluck bis Spontini und von Spontini bis R. Wagner!

Einige vortrefflich declamirte Recitative mit Accompagnement, so das des Volusio (Act I, Scene VI), der Sestia (Act I, Scene IX) und des Cajo Fabricio (Act III, Scene IX) nehmen ein gewisses Interesse in Anspruch, ohne gerade von hervorragender Bedeutung zu sein.

Im Ganzen macht diese Oper, die zu Hasse's besten Arbeiten gezählt wurde, den Eindruck eines ertödtenden Formalismus. Die Kunst des darstellenden Personals, insbesondere ihr dramatisches Feuer, das sich in dem Secco-Recitativ zu entwickeln hatte — man könnte dies richtiger als gesungenen Dialog bezeichnen —, muss eine aussergewöhnliche gewesen sein, wenn sie diesen Formen Geist und Leben verleihen konnte; und dass dies der Fall war, darüber kann ein Zweifel nicht obwalten.

Eine fernere Oper desselben Meisters, welche ich aus besonderem Grunde der Besprechung unterziehen möchte, ist die im Jahre 173[illegible] gesetzte Oper von Metastasio:

---

[1]) Dies war bekanntlich einer der heftigsten Vorwürfe, welche man der Gluck'schen Oper später, besonders nach der Aufführung seiner Armide gemacht hat.

La clemenza di Tito,

eren Gedicht 1731 für Caldara geschrieben war, der diese Oper n Wien zum Namenstage Kaiser Karl's VI. hatte aufführen lassen.

Hasse's Composition wurde im Jahre 1742 zugleich mit Graun's Cäsar und Cleopatra" zur Einweihung des Opernhauses zu Ber-in vor Friedrich dem Grossen zur Aufführung gebracht.

Es ist dies derselbe Text, den 13 Jahre später Gluck componirt nd den nach ferneren 37 Jahren auch Mozart zur Feier der Krö-ung des Kaisers Leopold für Prag, freilich durch mancherlei Aende-ungen wesentlich erweitert und verbessert, zu einer Oper in un-erem modernen Sinne umgestaltet hat. Die grosse Zahl der Arien war hier stark beschnitten, ebenso die Secco-Recitative sehr ein-reschränkt, Duette und Ensembles eingeschoben und die drei Acte er ursprünglichen Form in deren zwei vertheilt Vor Allem waren ie Scenen beseitigt, in welchen durch Verwechselung Annius als der Verräther und Mörder des Kaisers Titus erscheint.

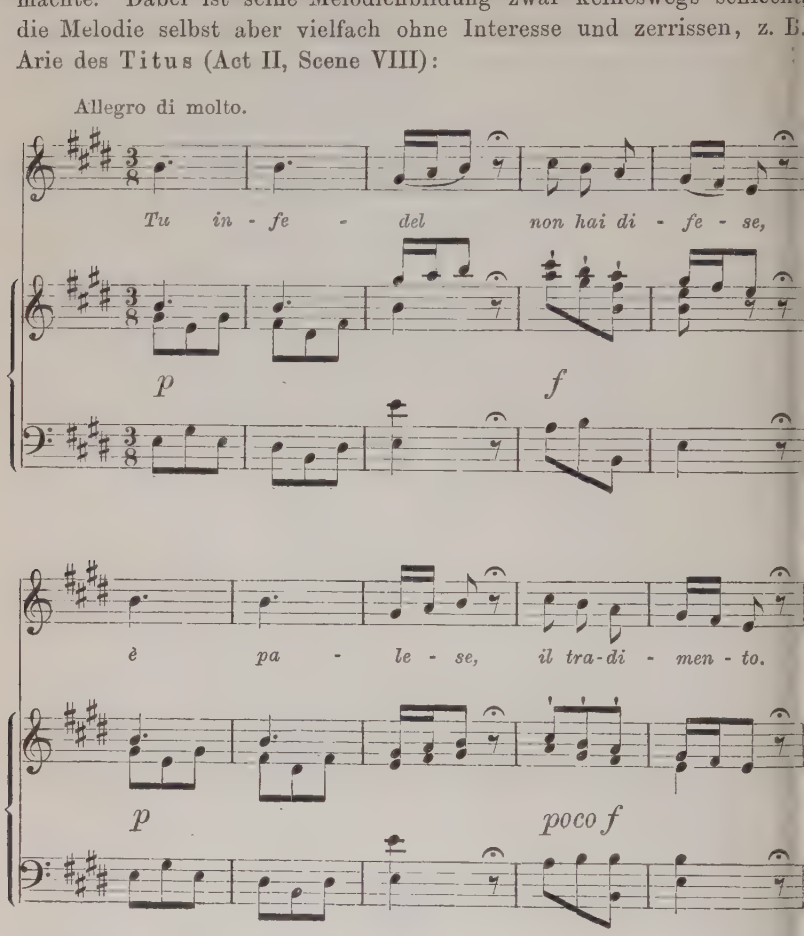
Dennoch erinnert auch jetzt noch die Oper Mozart's, wenn schon esentlich verbessert, durch die Veranlassung zu der Composition und urch die erste Anlage des Textes nicht wenig an die alte Grossmuths-per der Italiener aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts.

Die Symphonie der Hasse'schen Composition ist ohne jede Bedeu-ung. Der Mittelsatz, zwei Flöten und die Violinen ohne Bass, ähnlich wie ies bei Graun öfter vorkam, ist sehr breit ausgesponnen, ohne jedes elodische oder sonstige Interesse. Wenn Graun derartige Stücke chrieb, so liess sich das erklären, weil die Flöte das Lieblingsinstru-ent seines Königs und Quantz, dessen Lehrer und Flötenspieler öchsten Ranges, erster Flötist im Berliner Orchester war. Bei Hasse agen derartige Veranlassungen nicht vor.

Die Secco-Recitative sind von geradezu erschreckender Ausdeh-ung. In einzelnen Scenen declamatorisch bedeutend, muss man beim esen der Partitur auch hier voraussetzen, dass die Darsteller Meister n Declamation und Spiel gewesen seien. Nur so ist die Möglichkeit erartiger dramatischer Darstellungen zu verstehen.

Hasse bewährt in den Arien (mehrstimmige Soli kommen auch n diesem Werke nicht vor) den Ruf grosser Leichtigkeit in der Fac-ur und melodiösen Reichthums im Sinne des musikalischen Rococo-tyls, vor Allem in der Sangbarkeit der Cantilene. Man erkennt überall en in der altitalienischen Schule erzogenen und gereiften Musiker,

Doch tritt bei ihm die ernstere Seite der technischen Arbeit viel weniger hervor, als dies bei Graun der Fall war, in dessen Opern selbst den schwächeren, der Contrapunktist sich vielfach geltend machte. Dabei ist seine Melodienbildung zwar keineswegs schlecht, die Melodie selbst aber vielfach ohne Interesse und zerrissen, z. B. Arie des Titus (Act II, Scene VIII):




Dramatische Anläufe fehlen fast ganz. Das Interesse des Musikmachens, der Cultus der Coloratur ohne jeden Blick in die Tiefe des Herzens, ich möchte sagen, selbst ohne jeden Ausdruck der Empfindung überwiegt. Triller und Triolen, sowie die Gelegenheit zu grossen Cadenzen von genialer Erfindung durchweben die endlose Breite der Arien wie leuchtende Fäden.

Selbst die Recitative mit Accompagnement, in denen Graun sich ft zu unerwarteter Höhe erhob, sind ohne Schwung. So das Recitativ der Vitellia am Schluss des ersten Actes (Scene XIII), in dem war der Anlauf einer gewissen Unruhe bei den Worten:

Quanti pensieri mi si affollano in mente;
Afflitta e lieta, godo, torno a tremar,
Gelo, m'accendo; me stessa
In questo stato io non 'intendo

emerkbar wird; aber es ist eben nur ein kurzer Anlauf. Die Motive es Accompagnements sind unbedeutend.

Wie anders hat Gluck dieses Recitativ behandelt. Ich werde päter darauf zurückkommen.

Aehnlich darf man das Recitativ des Sextus am Anfang des zwei- en Actes beurtheilen, welches bei Mozart den Eingang des ersten inales bildet. Auch hier steht Gluck weit über dem Dresdener perncomponisten.

Etwas grösser angelegt ist das accompagnirte Recitativ des itus, Act III, Scene IV: Che orror, che tradimento! Ebenso as accompagnirte Recitativ des Titus, Act III, Scene VII: E dove ai s'intese, in welchem der Kaiser sich entschliesst, Gnade zu ben und in dem sich eine gewisse Grösse der Auffassung nicht ver- ennen lässt. Aber auch diese beiden Recitative erheben sich nicht ber die Grenzen dessen, was man als den Ausdruck einer schicklichen egleitung zur Declamation betrachten darf. Die eigentliche Er- ebung, die dramatischen Accente fehlen diesen bedeutsamen Momen- n der Oper ganz.

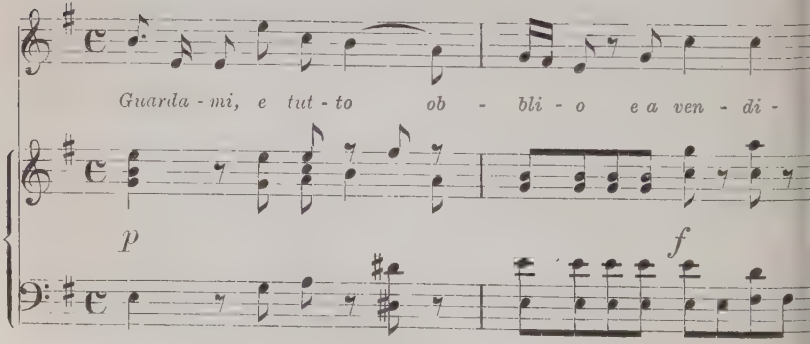
Diese enthält zwei grosse Chöre, zunächst Act I, Scene IV, nen Chor: Serbate, o Dei custodi, welcher fünfstimmig, mit wei Sopranen, Hörnern und Oboen als ein Haupt- und Prachstück in em für solche Feierlichkeiten gebräuchlichen Styl gesetzt ist, ferner n Schlusse der Oper einen in gleicher Weise componirten Chor (ohne örner): Che del ciel, che degli Dei. Der Schwerpunkt lag frei- ch hier wie überhaupt in den Arien. Ihren besonderen Werth hatten ese Stücke, wie schon erwähnt, in der behaglichen Stimmung, die sie herrschte und die sie erweckten und in der genauen Kenntniss und eachtung der Fähigkeiten und der Bravour der einzelnen Sänger und ängerinnen. In deren überraschender und genialer Gestaltungsfähig- eit für das Dacapo wurde dieses hierdurch zu einem ganz neuen usikstück, in dem der höchste Glanz der Volubilität und des ge-

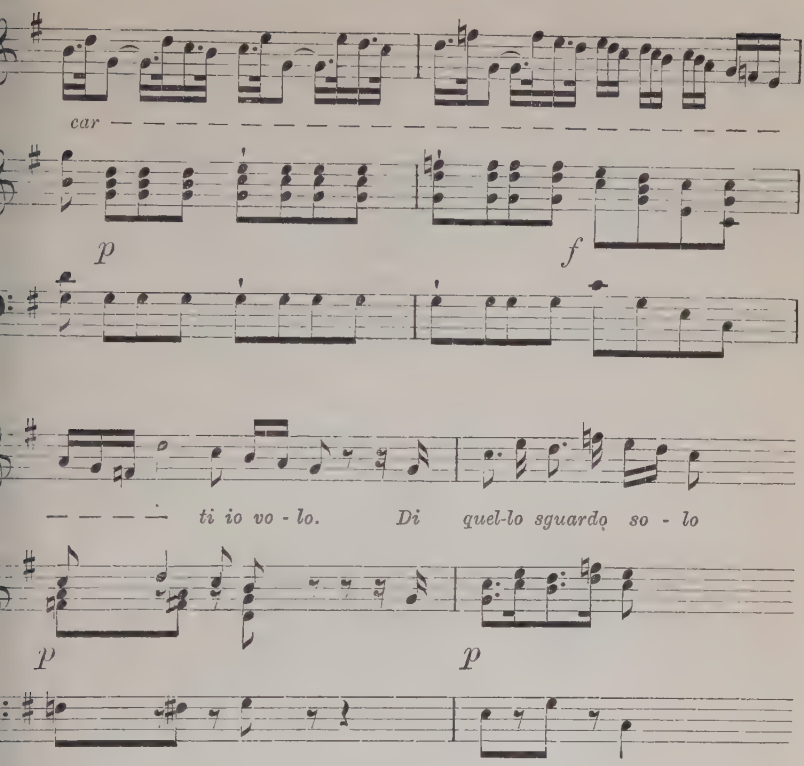
schmackvollen, oft hinreissenden Vortrags entwickelt zu werden pflegte.

Nur so lässt es sich erklären, einmal, dass die grosse italienische Oper sich um mehr als 50 Jahre lang in Deutschland, Italien und England in ihrem höchsten Glanze erhalten konnte, dann aber, dass sie mit dem Aufhören der Nachwirkungen der alten Neapolitanischen Gesangsschule ihre zündende Kraft verlor und dass ihr Glanz vor dem Erwachen selbständigen dramatischen Geistes und lyrischer Empfindung sofort verblassen musste.

Der „Titus" Hasse's enthält, gleich dem von Gluck, 25 Arien (bei Mozart sind in Folge der Umarbeitung des Textes nur 11 übrig geblieben), von denen auf die Partie der Vitellia und Servilia je fünf, auf den Sextus gleichfalls fünf und auf Titus vier fielen; Annio hat deren drei, Publio zwei zu singen.

Die durch Mozart berühmt gewordene Arie des Sextus: Parto! welche unter der Feder dieses grossen und überall schön und reich empfindenden Meisters sich zu einem Mitteldinge von Pathos, declamatorischer Empfindung und Bravour gestaltet hat, ohne übrigens zu einer einheitlichen Gesammtwirkung gelangen zu können, ist bei Hasse zu einem lediglich auf Coloraturglanz berechneten Bravourstück geworden, welches irgend welchen tieferen Inhalt nicht hat und auch nicht sucht. Um den ganzen Abstand zwischen beiden Componisten ermessen zu können, braucht man nur auf die Stelle in beiden Arien einen Blick zu werfen, welche die Worte: Guardami, e tutto obblio enthält und in der Hasse's Auffassung die ganze Leere seiner musikalischen Empfindungsweise bekundet.

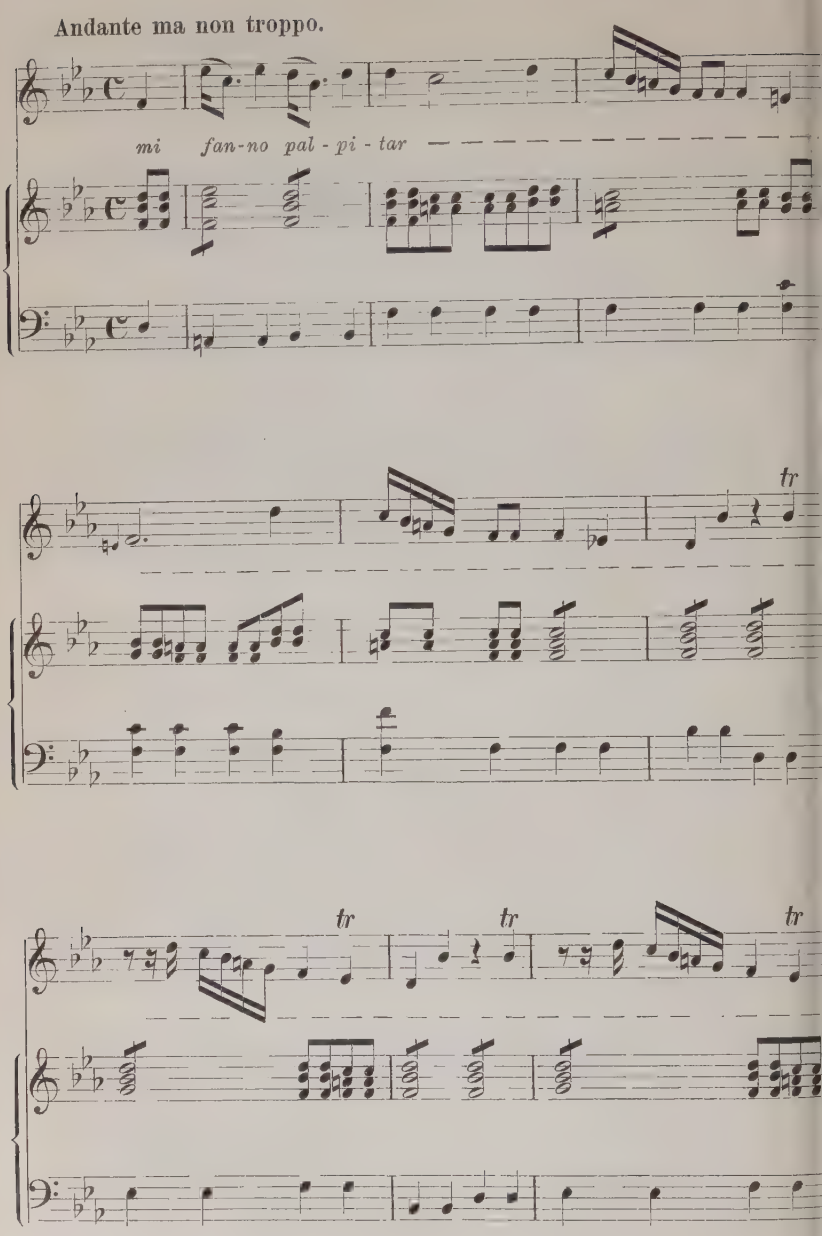


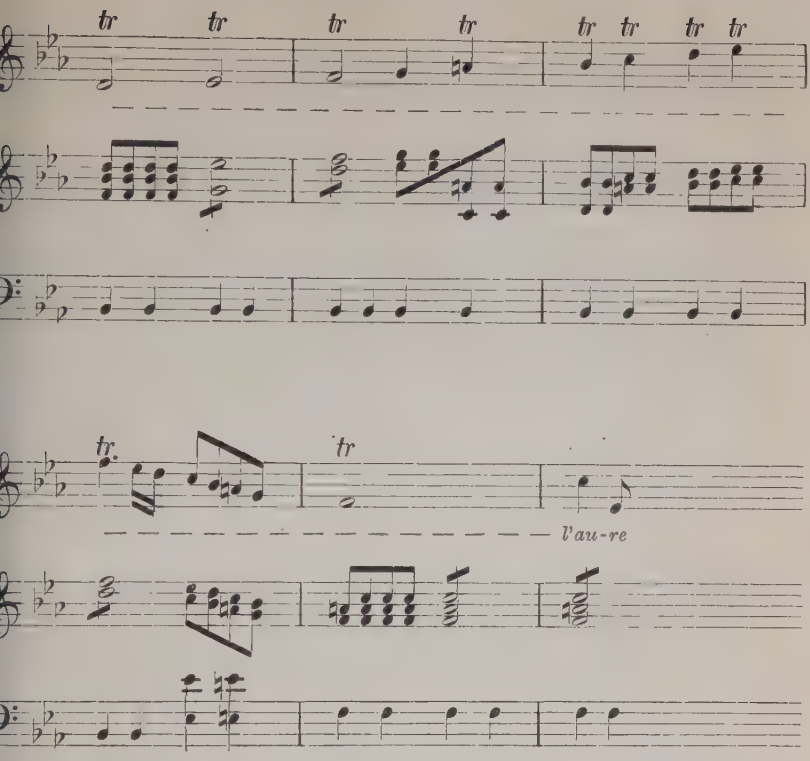



Andere Arien stehen auf etwas höherer Stufe, sind weniger conventionell behandelt.

Hierher gehört die Arie der Vitellia, Act II, Scene VI: Come ho testi oh Dio (D-dur C), in der der Bravourgesang ganz vermieden ist und in der die Aufregung der der Kaiserkrone zustrebenden Fürstin nach der vermeintlichen Ermordung des Titus mit dem Schuldbewusstsein der Verschwörerin zwischen dem feurigen Presto und den Larghetto-Mittelsätzen: Ah, che la rea son io, in einen gewissen dramatischen Gegensatz gebracht ist, wenn dieser auch nur als ein sehr äusserlicher erscheint.

Dafür wird Vitellia in der Schlussarie des zweiten Actes: Tremo fra dubbi miei (C-moll C) durch die blendendste Coloratur entschädigt, welche sich u. A. in einer langen Trillerkette Luft macht.


Andante ma non troppo.
mi fan-no pal - pi - tar
tr
tr
tr
tr




Hasse zeichnet sich ebenso wie Graun, beide mehr als Gluck, durch die Rücksicht aus, welche sie auf Sangbarkeit der Sätze und auf Schonung des Stimmmaterials nehmen. Die hohen Töne werden mit Maass und nur da, wo Situation und Ausdruck es erfordern, verwendet; selten wird die Stimmlage an sich hoch, nie anstrengend. Das Orchester bleibt überall discret, wird nie dick, die Stimme überwältigend, und die Ritornelle gewähren die erforderlichen Ruhepunkte.

Wie Vieles man an diesen alten Tonsetzern zu tadeln haben mag, in diesem Punkte kann die jetzige Generation sich an ihnen ein Muster nehmen. Das Stimmmaterial ist jetzt nicht weniger kostbar, als vor 50 Jahren. Man nimmt dasselbe für den dramatischen Ausdruck sowie in der Masse der Production mehr in Anspruch als zu jener Zeit, wo Alles sich um ein verhältnissmässig beschränktes Opernrepertoir handelte; die durch die vermehrte und verbesserte Instru-

mentation bedingte stärkere Behandlung des Orchesters ist schon an sich mehr dazu angethan, die Stimmkräfte zu absorbiren.

Alles dies sollte ausgeglichen werden durch weises Maasshalten in den orchestralen Unterlagen, wo diese direct mit der Gesangsstimme in Verbindung treten. Der so verschrieene, von R. Wagner fast mit Verachtung behandelte Rossini könnte hier als Muster der Nachahmung empfohlen werden, wenn man Gluck, Mozart und Cherubini als veraltete Grössen bei Seite lassen will. Freilich, sobald die Menschenstimme wie ein Orchesterinstrument betrachtet werden kann, hört jede derartige Rücksicht von selbst auf.

Wie sehr ist es im Interesse der Sänger und Sängerinnen zu bedauern, dass diese technische Seite der dramatischen Musik so ganz unbeachtet bleibt. Wie weit sind Spontini und Meyerbeer von R. Wagner überboten, bei dem man, ohne sich einer Uebertreibung schuldig zu machen, sagen kann, dass das, was bei den Componisten der classischen Schule sowie bei Rossini und seinen Nachfolgern in der Begleitung des Gesanges den Streichinstrumenten überlassen war, von der Uebermasse der die Stimme erdrückenden Blechinstrumente zertreten wird. Die Rücksicht auf den Gesang, diese ewig reine und ewig schöne Blüthe der dramatischen Kunst wie der Musik überhaupt, wird leider mit hochmüthiger Rücksichtslosigkeit bei Seite geschoben.

Zu den hervorragenderen Arbeiten Hasse's gehört dessen Festoper:

Alcide al Bivio,

Festa teatrale per le felicissime nozze delle LL. AA. RR. l'Archiduca Giuseppe d'Austria e la Principessa Isabella di Borbone,

zu Wien componirt im Jahre 1760.

Hier erscheint Hasse, wenngleich die alten Formen traditionell festhaltend, doch nach vielen Seiten hin vertiefter, in der Form vollendeter, bis zu einem gewissen Grade dramatischer, als in seinen früheren grossen Opern.

Der Text ist natürlicherweise von dem K. K. Hofdichter Metastasio gefertigt, der sich in dieser Art von Poesie so recht heimisch fühlte.

Hercules, der Jüngling (Sopran), der in die Welt treten soll wird von Fronimo, seinem Erzieher (il suo Ajo, o sia il Seno), in diese hinausgeführt an den Scheideweg, der sich vor ihm in zwei Strassen theilt und der hier zur Tugend und Glückseligkeit, dort zum

Laster und Verderben führt. Hier verlässt ihn Fronimo, ihn seiner eigenen Entschliessung überlassend, nachdem er ihm in einer langen Arie (Tenor) einige wenig verständliche Vorhaltungen gemacht hat.

Hercules steht in seiner Vereinsamung beängstigt vor dem ersten wichtigsten Schritte seines Lebens. Der steinige, gefahrvolle Weg, der sich vor ihm aufthut, zieht ihn an; doch lockt ihn nicht weniger die Schönheit und der Reiz des anderen Weges.

Da tritt ihm Edonide, die Göttin des Vergnügens entgegen. Sie sucht ihn mit ihrem reizvollen Glanze zu blenden. Den Zögernden lockt sie mit allen Mitteln der Verführung, bis der schmetternde Ton eines kriegerischen Marsches an sein Ohr schlägt und Aretea, die Göttin der Tugend, sich ihm zeigt. Sie warnt ihn, der schmeichlerischen Lockung Edonidens zu folgen, indem sie ihn auf seine grosse Bestimmung und Zukunft hinweist. Auch Fronimo tritt wieder zu ihm; er drängt den zögernden Hercules, zur That zu schreiten, die drohenden Geister, die ihm den Weg der Arbeit und des Ruhmes versperren wollen, zu verjagen.

Eine reiche Pracht kostbarer Geschenke breitet sich vor ihm aus; er greift zu den Waffen, die sich darunter vorfinden. Mit diesen kämpft er gegen die feindlichen Dämonen, die ihm auf dem Wege der Tugend entgegentreten. Finstere Nacht breitet sich um ihn her, nur von zahlleuchtenden Blitzen durchzuckt. Er jagt die Dämonen in den Orcus zurück. Während des Triumphliedes, das ihn umtönt, tritt Edonide wieder zu ihm, indem sie sich ihm zur Gefährtin auf dem Wege der Tugend und der Heldenlaufbahn anbietet. Aretea, von Hercules um Rath befragt, räth ihm, die Freundin nicht zurückzuweisen. Dem hierüber mit Recht erstaunten Jüngling antwortet sie mit der mehr als zweifelhaften, den Scheideweg der Tugend und des Lasters schwer kompromittirenden Moral:

> Dal cielo un don non meno che la ragione
> È il desio et piacer. Mai doni uniti
> Separar non convien.

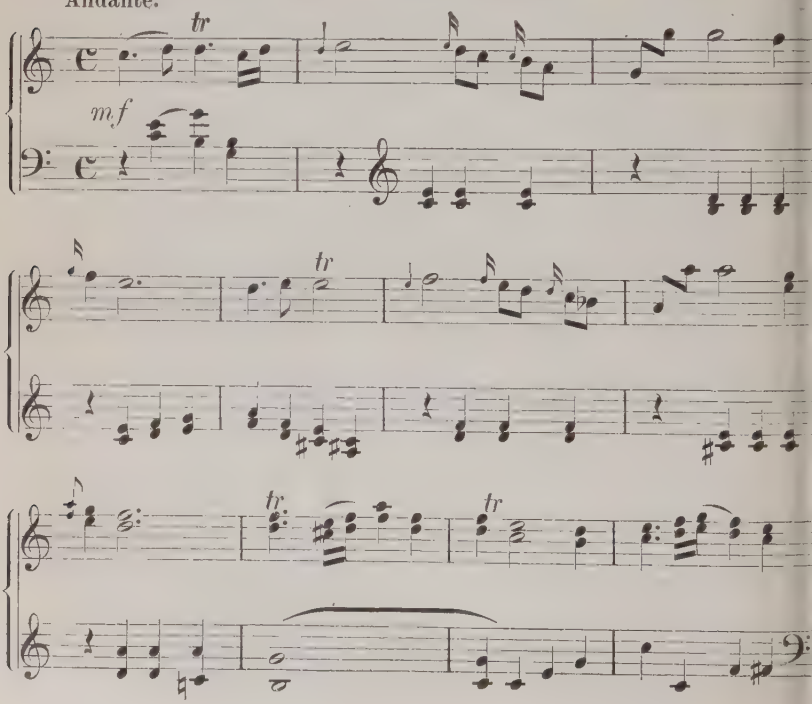
So wissen der Held wie sein Rathgeber das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden.

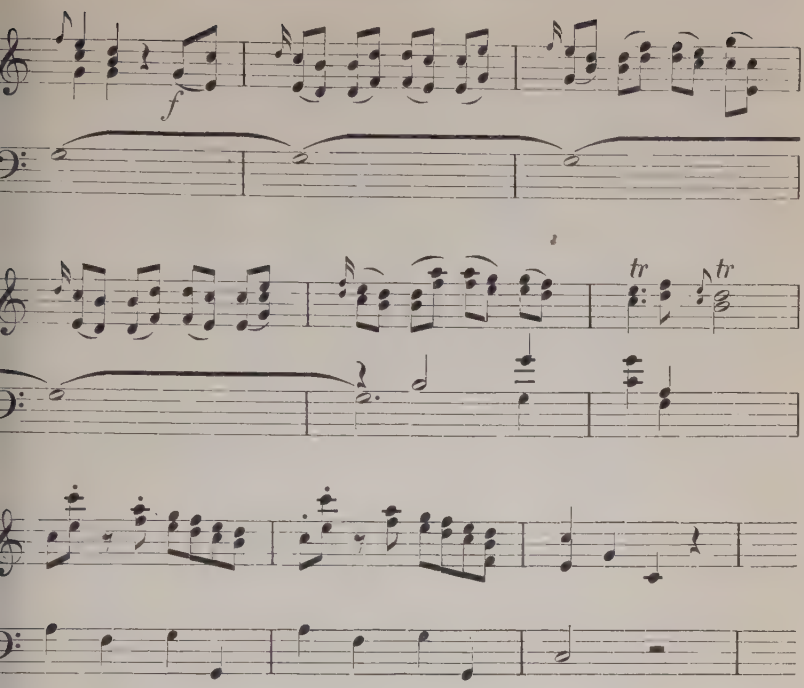
Auf einem Regenbogen, den also keineswegs der Nibelungenring für die Bühne erfunden hat und dem ich auch schon in meinen Jugendjahren im alten Theater der Königsstadt zu Berlin in einer Zauberposse mit der schönen Auguste Sartorius begegnet bin, schwingt sich, während das Orchester eine Symphonie erklingen lässt, Iris als

Botin der Götter vom Himmel herab und verkündet dem Sohne des Zeus im Namen der Unsterblichen deren Zufriedenheit und ewigen Ruhm.

Individuelle Charakteristik wird man auch hier in der Musik vergebens suchen. Das Höchste, zu dem Hasse sich zu erheben vermochte, war die der Situation sich annähernde Stimmung in der Musik.

Hercules, Fronimo und Aretea singen in den bekannten Formen und Weisen des Bravourgesangs und melodischer Rhythmik, wie Vitellia und Titus, wie Sestia und Fabrizio und die übrigen Theaterhelden Hasse's dies gethan haben. Die Arienritornelle sind sogar zum Theil noch länger, als sie sonst zu sein pflegen; aber man begegnet Melodien mit breiterer Anlage als zumeist in anderen Opern. Zeugniss hierfür sind die Arie des Hercules, Scene VIII (C-dur $^3/_4$): Dove andò? besonders aber das Quartett, Scene XI (C-dur C): La ragion, se dà legge agli affetti, welches zudem in grösseren Umrissen entworfen und in für die Zeit seiner Entstehung äusserst wohlklingendem Zusammenwirken der Stimmen (drei Soprane und ein Tenor) gesetzt ist. Ich lasse das Ritornell hier folgen.

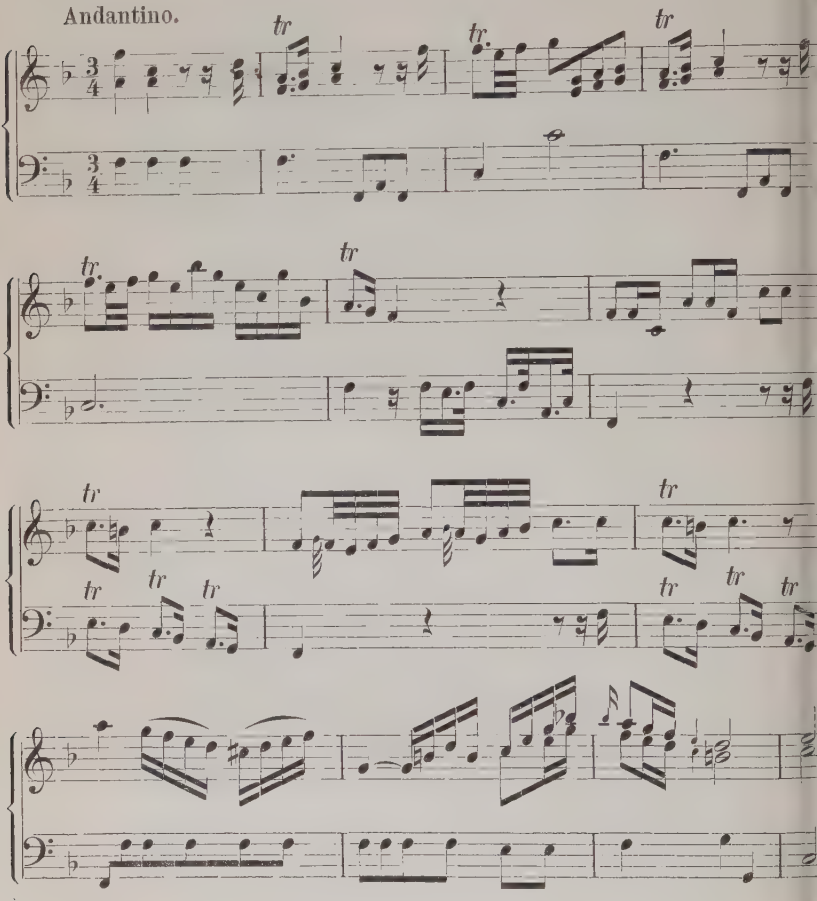





Dem Chor ist eine bei Weitem hervorragendere Thätigkeit angewiesen, als in den sonstigen Hasse'schen Opern. Er tritt wiederholt in die Handlung ein, zuerst in Scene IV auf Edonide's Wink mit den Worten: Questo e il regno del piacer, als Balletchor, dann Scene VI auf Aretea's Geheiss in gleicher Weise, die Tugend preisend, ferner in Scene X, nach dem Kampfe des Hercules mit den Ungeheuern, indem er diesem den Triumph der Tugend und die Gnade der Götter verkündet, endlich am Schlusse der Oper.

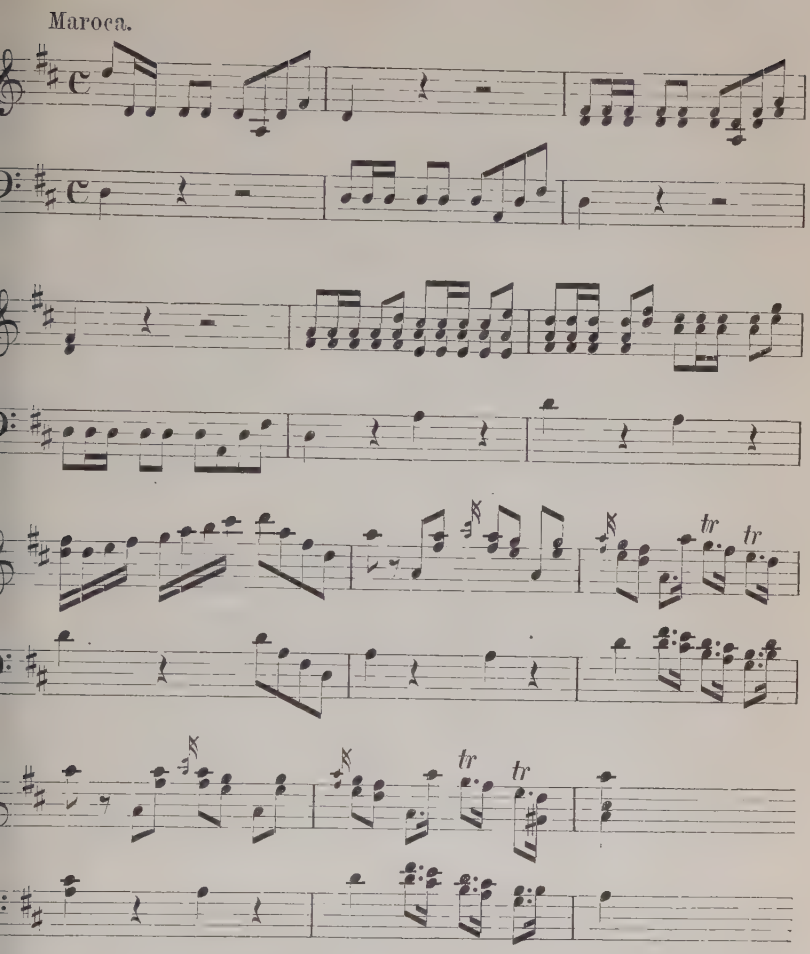
Der bedeutsamere Theil des Werkes liegt in den Recitativen, in denen das Secco weniger vorwiegt als sonst. Hier und da erhebt sich das Accompagnement zu thematischer Bedeutung. Von einer gewissen Wirkung ist das Recitativ Scene II, in welchem Hercules sich dem Wege des Vergnügens nähert und von sanft lockenden Tönen begrüsst wird, während sein Gesang, indem er sich demnächst dem steinigen und schroffen Pfade der Tugend zuwendet, von kurzen, fest anschlagenden Orchestersätzen begleitet wird, bis Zweifel und Unbewissheit ihn ergreifen, die sich auch in der Musik ausprägen.

Nicht weniger anziehend ist die Recitativscene, welche dem Erscheinen Edonidens voraufgeht, und in welchem sich bezeichnenderweise und für die Hasse'sche Oper völlig neu das sanfte Eingangsmotiv in der Scene III folgenden Arie der Edonide wiederholt, um




nach dem Schlusse derselben bei dem kurzen Recitativ des Hercules zu den Worten: Ferma, Alcide, von Neuem anzuklingen.

Vor Allem aber zeichnet sich das grosse Recitativ des Hercules in Scene X aus, in welchem der Held aus den ihm dargebotenen kostbaren Geschenken die Waffen ergreift.




on kriegerisch-marschähnlichem Klange begrüsst, weist er die Geister es Vergnügens und der Freude, welche ihm den Weg der Tugend ver- gen wollen, zurück und beginnt und beendet siegreich den Kampf gen die Erscheinungen, die der Orcus ihm feindlich entgegenwirft.

In all diesen Sätzen zeigt sich Hasse den Compositionen seiner rigen grossen Opern weit überlegen. In ihnen stellt er sich an die ite seines Zeit- und Kunstgenossen Graun, indem er wie dieser dem

Uebergang zu den grossen Reformen vorarbeitet, welche wir Gluck verdanken. Leider ist dieser Anlauf so gut als ganz vereinzelt geblieben.

Ich möchte noch einen Blick auf desselben Meisters

Didone abbandonata

werfen, welche 1743, also zur Zeit seiner höchsten Blüthe, componirt, recht eigentlich ein Musterbild der italienischen grossen Oper des vorigen Jahrhunderts abgeben kann.

Der Text, der wie die Texte fast aller Hasse'schen Opern von Metastasio gefertigt, dessen erste Operndichtung aus dem Jahre 1724 war, stellt so ziemlich das Gegentheil einer Grossmuthsoper dar, deren der berühmte Hofdichter so viele verfasst hat. Alles darin ist Tücke, Verrätherei, Untreue, Bosheit. Dido allein, deren ganzes Wesen in der Liebe zu Aeneas aufgeht, ist aufrichtig und fest bis zu ihrem Tode. Aeneas, der von ihr mit Wohlthaten überhäufte Gast, verlässt sie im Augenblicke der Gefahr, nachdem er ihr den Rath gegeben, den von ihr gehassten Mohrenkönig Jarba zum Gatten zu nehmen und ihr während der ganzen Action zwar wiederholt erklärt, dass der Schatten seines Vaters seine Entfernung und die Begründung eines neuen Königsreichs in Italien verlangt habe, ihr aber doch stets Liebe und Schmerz über sein Geschick geheuchelt hatte. Jarba ist ein frecher, hochmüthiger, unedler Charakter, der in seiner Wuth schliesslich Karthago überfällt und die wehrlose Stadt mit dem Palast der Königin verbrennt; Selena, Dido's Schwester, liebt hinter deren Rücken den Aeneas, kokettirt aber gleichzeitig mit dem Minister Jarba's, Araspe. Ein Vertrauter der Königin, Osmida, verräth diese und den Aeneas, geht zu Jarba über und verräth wieder diesen. Schliesslich giebt sich Dido, von all den Ihrigen verlassen, in dem brennenden Palaste den Tod.

Unbefriedigenderes als diesen Mischmasch unedler Eigenschaften, ungezügelter Leidenschaft und widerlicher Situationen wird man kaum finden können. Wie viel höher steht dem gegenüber das Gedicht der Oper Dido, welche, freilich 40 Jahre später, Piccini in Paris auf die Bühne brachte und in der insbesondere Aeneas eine viel edlere Rolle spielt, indem er vor seiner Flucht aus Karthago die anstürmenden Mohren schlägt und ihren König Jarba tödtet.

So hoch hätte sich Metastasio in dieser seiner Jugenddichtung nicht zu erheben vermocht.

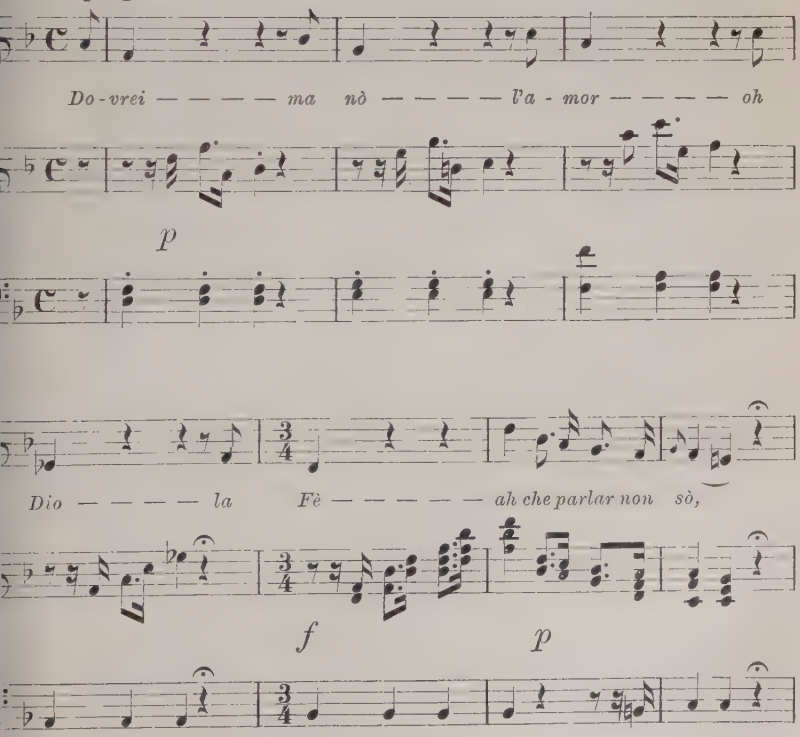
Ueberlange Dialoge in der Form von Secco-Recitativen werden von 26 Arien in meist interesseloser Weise unterbrochen; nichts ist in die-

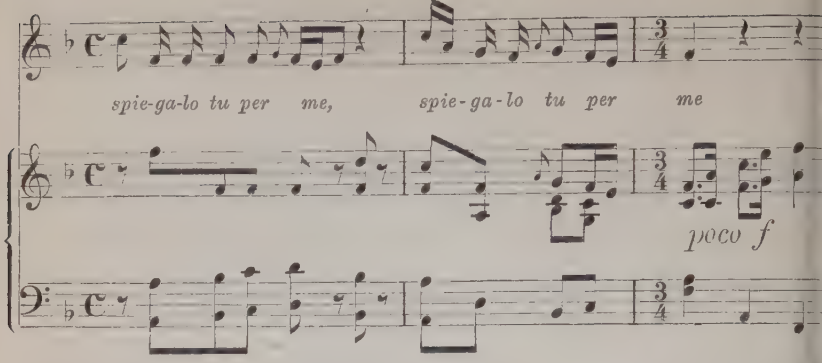
er Oper, was an den Charakter des trojanischen Helden, an maurische eidenschaftlichkeit, an den an sich edlen Charakter der Königin, an en orientalischen Pomp ihres Hofes, was an Gefühlstiefe und an grosse eelenbewegungen erinnern könnte.

Mit besonderer Geschicklichkeit hat der Dichter es vermieden, die ich ihm darbietenden dramatischen Momente für den Chor oder für ehrstimmigen Gesang auszunutzen. Alles durfte nur in lange und ach unserer heutigen Auffassungsweise langweilige Arien aufgelöst, urch sie aufgesogen werden. Und doch machte auch hier die Decla- nation der Recitative und der Vortrag der Arien die grössesten An- prüche an das dramatische Talent der Sänger und Sängerinnen. Es ehlt leider an ausreichenden Ueberlieferungen, wie diese solchen An- orderungen genügt haben.

Der Chor hat in der Dido gar keine Stelle gefunden, Duette und onstige mehrstimmige Gesänge kommen in ihr nicht vor.

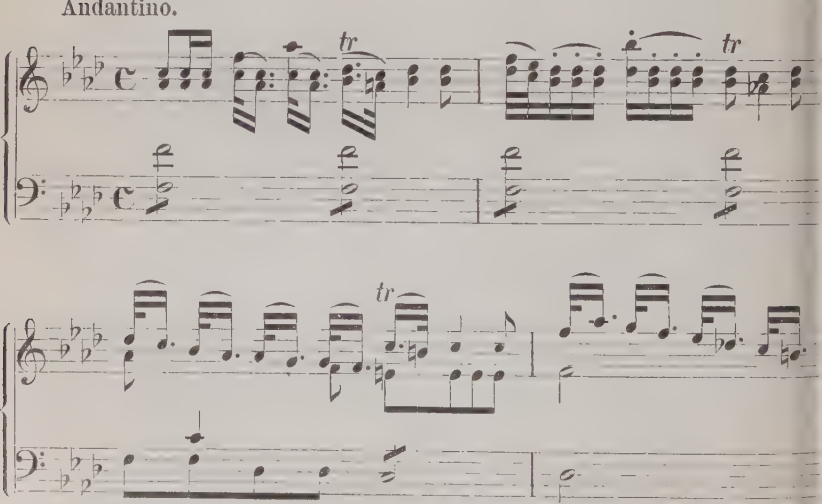
Soll Einzelnes hervorgehoben werden, dann würde die Cavata des eneas, Act I, Scene II (F-dur C): Dovrei — ma no — l'amor, a tempo giusto.

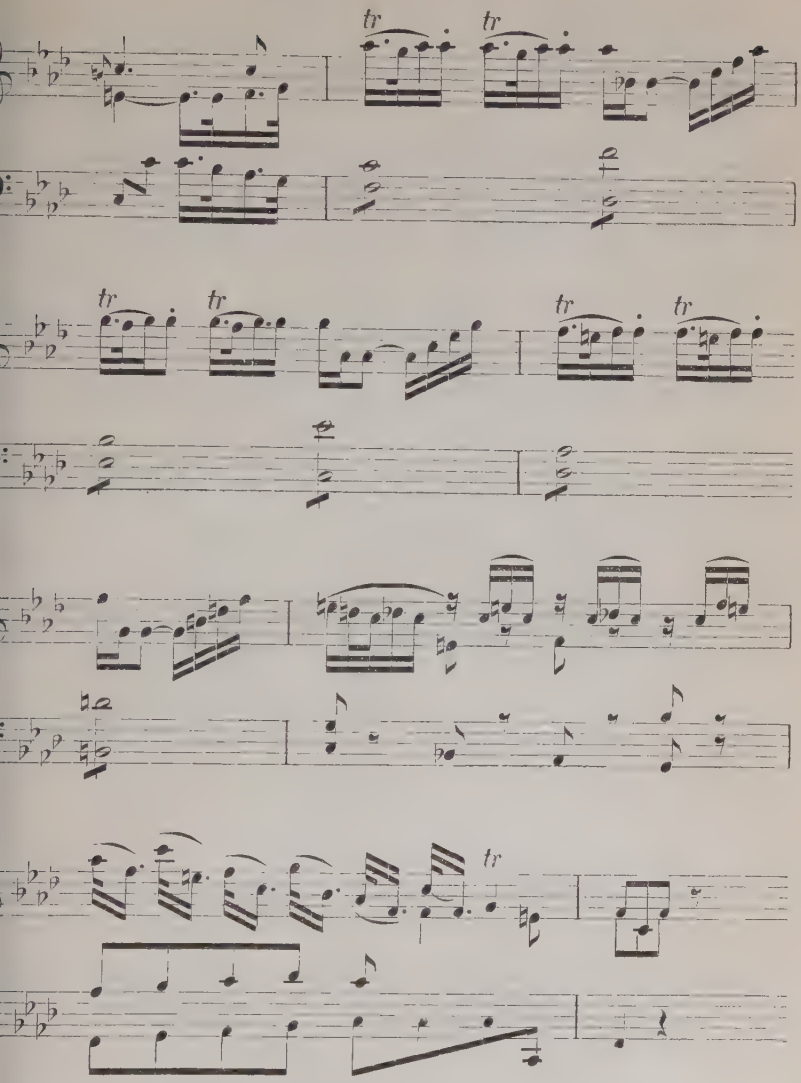





zu nennen sein, in der das Unschlüssige und Schwankende des trojanischen Helden erkennbar wird, ferner die Arie des Araspe, Act II, Scene IX: Tacero, si tu lo brami, in welcher ein weich geformter edler Gang der Cantilene angenehm wirkt, der von der Coloratur nicht überwuchert wird.

Aus dem übrigen Wust formalistischer Arien tritt der Gesang der Dido, Act II, Scene XVIII (Andantino, F-moll C): Non à ragione, ingrato, in Melodie, Tiefe des Gefühls und edlem Gesange wie ein leuchtendes Juwel hervor.






Wie sehr ist es zu beklagen, dass ein Mann, der so schreiben
onnte, für die Kunst im Ganzen und für deren eigenste Geltung nicht
ehr geleistet hat, als man bei Hasse dies anzuerkennen vermag.

Aber er wagte es noch viel weniger als Graun, sich über seine Zeit zu erheben. Er war nicht wie dieser Diener eines grossen Königs, den er liebte, er war Sclave geworden seiner ihm untreuen Gattin, seiner Castraten und sonstigen Künstler, die, wie gross sie auch immerhin in ihrer Kunst sein mochten, doch nur sich selbst und ihren eigenen Triumphen dienten und dienen wollten. Hasse war in seinem Charakter nicht der Mann und auch nicht Willens, sich, nach R. Wagner's Ausdruck, gegen die Willkür der Sänger zu empören. Er folgte diesen, wie auch Graun und Händel ihnen gefolgt waren.

Ich möchte der Meinung sein, dass dieser in seiner Zeit so berühmte Tonsetzer an den vorbesprochenen Opern hinreichend gekennzeichnet sei. Es würde wenig Interesse bieten, aus der grossen Zahl seiner uns bekannten Opern noch mehr Nachweise seines Styls und seiner Auffassungsweise dem geneigten Leser vorzuführen.

Gegen Graun tritt er, vermöge seiner leichtlebigen, vielfach oberflächlichen Compositionsweise und vermöge des erheblich geringeren Gehalts an Gefühlstiefe, Ernst und dramatischer Auffassung zurück. Was bei Graun Folge der Dienststellung und zwingender Nothwendigkeit war, stellt sich bei Hasse als bedauerliche Charaktereigenschaft, Schwäche und Oberflächlichkeit dar. Mag die Art und Weise, wie er seine Arien für die Sänger und Sängerinnen, unter diesen insbesondere für seine Gattin schrieb, und mag die Kunst der Ausführung dieser berühmten Künstlerin, ihre technische und musikalische Begabung insbesondere in den Dacapotheilen der Arien ihm wesentlich zu Gute gekommen sein, sein Ansehen als Componist hoch erhoben haben, für die spätere Zeit ist er werthlos geworden, wenn auch sein Name in der historischen Reihenfolge der Operncomponisten des vorigen Jahrhunderts nicht übergangen werden darf.

Will man die beiden Tonsetzer von Berlin und Dresden noch directer mit einander vergleichen, so kann dies nicht besser geschehen, als indem man Compositionen desselben Textes von beiden Meistern neben einander stellt. Man könnte dazu ein Duo aus der Oper Lucio Papirio, Text von Apostolo Zeno, welche von Hasse 1742, von Graun 1745 componirt worden war, wählen.

In dieser Oper findet sich unmittelbar vor dem Schlusse dieses Duett, das mit den Worten beginnt: In mezzo questi amplessi.

Hier entspricht die Composition Hasse's genau der mehrfach geschilderten Melodik und Fassung der Musik, wie man sie in dessen

Arien überall findet. Die Stimmen gehen, wo sie sich vereinigen, fast nur gleichmässig in Terzengängen mit einander und wechseln im Uebrigen nach dem einfachen Flusse der Melodie, welche zwar in weichen Formen dahinschreitet, sich aber nirgends über das Maass des Gewöhnlichen erhebt.

In der Composition Graun's ist die Melodie, der Situation gemäss, erheblich ernster, edler geformt, der Wechsel und der imitatorische Gang der Stimmen ein tieferer, von tragischem Pathos getragener. Graun's Duett würde man auch jetzt noch singen und mit Interesse hören können, ohne dass man von dem Gefühl des Ueberlebten, Veralteten dabei zu tief herabgedrückt würde.

Ich könnte mehrfache ähnliche Zusammenstellungen mittheilen; immer aber würde man zu demselben Resultate gelangen.

Die Vergleichung beider Meister in ihren Werken fällt offenbar zu Gunsten Graun's aus, auch wenn dieser seinen „Tod Jesu" und sein berühmtes Te Deum nicht geschrieben hätte.

Hasse's Pellegrini können im Vergleich mit diesen Meisterwerken nicht in Betracht kommen, wenn man auch dem darin befindlichen fünfstimmigen Pilgergesange volle Anerkennung zu Theil werden lassen muss.

Händel gegenüber steht Hasse als Operncomponist auf einem und demselben Standpunkte wie Graun, nur dass ihm die bei diesem bemerkten Anläufe zu dramatischer Erhebung fehlen.

# VI.

## Tommaso Traëtta.

Weit mehr als Händel, Graun und Hasse in allen ihren, auch den besten Opern, bildet ein italienischer Tonsetzer jener Zeit eine Art von Zwischenglied zwischen ihren sowie von Gluck's Opern seiner ersten Schaffensperiode und dessen Reformopern. Ich glaube, wenn auch nur in Kürze, auf ihn aufmerksam machen zu sollen.

Tommaso Traëtta, geboren im Jahre 1727, also 13 Jahre jünger als Gluck, ist 1779, einige Jahre vor diesem, in demselben Jahre gestorben, als in Paris Iphigenie in Tauris zur ersten Aufführung gelangte.

Er war ein Zögling der neapolitanischen Schule, Durante's Schüler. Seine Opern waren in Italien auf allen Bühnen heimisch und haben den Ruhm ihres Componisten nicht weniger hoch erhoben, als den vieler anderer Tonsetzer seiner Zeit. Ueber sein Vaterland hinaus wurde er in Wien und Petersburg mit Ehren überhäuft.

In seinen Opern glüht unzweifelhaft ein dramatischer Funke, wie man solchen bei den wenigsten seiner Zeitgenossen, auch bei den bisher besprochenen Meistern der italienischen Opernschule vergeblich suchen würde.

Er befand sich offenbar auf demselben Wege, auf dem Gluck späterhin sein ruhmvolles und grosses Reformwerk vollenden sollte. Er rang nach dramatischer Gestaltung. Wäre er 20 Jahre später geboren worden, hätte er in den Momenten seiner Entwickelung Gluck's letzte Opern in sich aufnehmen können, vielleicht dass die Nachwelt in ihm einen dramatischen Componisten von grosser Bedeutung zu bewundern gehabt hätte.

So blieb er in vereinzelten Anläufen stecken. Er vermochte es nicht, sich über die Formen der Oper hinaus, wie er sie gelernt und wie seine Zeit sie überkommen hatte, mit voller Energie zu erheben.

Man findet namentlich in seinen Arien Vieles, was wunderbar und sympathisch anmuthet, in der Melodie wie in der durch die Situation gegebenen Stimmung. Wenn man sich aber von dem ruhigen Flusse eines schönen und breiten Tonstromes wohlthuend berührt fühlt, wird man plötzlich durch eine lange Coloraturpassage wie durch einen Strahl von kaltem Wasser unangenehm überrascht.

Am bedeutendsten ist Traëtta in den Recitativen, die in grossen Zügen und in vortrefflichem Accompagnement weit über dasjenige hinausgehen, was die meisten seiner Zeitgenossen zu leisten vermocht haben und in denen er sich selbst über Gluck's frühere Opern erhebt, obschon das Secco von ihm noch nicht bei Seite geschoben ist.

Seine Instrumentation ist interessant, oft überraschend und reich. Wenngleich das Streichquartett überall die breite Grundlage seiner Orchesterbegleitung bildet, findet man doch Flöten, Oboen, Hörner und Fagott, nicht selten diese Instrumente und die Violine concertirend und obligat behandelt.

Im Ganzen herrscht in seinen Opern, so weit mir diese zu Gebote gestanden haben, ein weicher elegischer Ton vor. Die individuelle Charakteristik ist allen seinen sonstigen Zeitgenossen voraus, obschon nicht zu der vollen Höhe der Gluck'schen Reformopern sich erhebend.

Gegen Ende seiner Laufbahn scheint sein Stern im Erlöschen begriffen gewesen zu sein. Seine letzten Opern (Germondo, il Cavaliere errante, la Disfatta del Dario und Artenice) haben nicht den Beifall seiner früheren Arbeiten gefunden.

Es sind von ihm die nachfolgend bezeichneten Opern bekannt:

1. Il Farnace, 1750, componirt für Neapel.
2. I pastori felici, 1753, desgleichen.
3. Le nozze contrastate, 1754, desgleichen.
4. Ezio, 1754, componirt für Rom.
5. Il Buono d'Antona, 1756, componirt für Florenz.
6. Ippolite ed Aricia, 1759, componirt für Parma.
7. Ifigenia, 1759, desgleichen.
8. Stordilano, principe di Granata, 1760, desgleichen.
9. Armida, 1761, desgleichen.
10. Sofonisbe, 1762, desgleichen.
11. La Francese a Malaghera, 1763, desgleichen.

12. La Didone abbandonata, 1764, componirt für Parma.
13. La Semiramide riconosciuta, 1765, desgleichen.
14. La serva rivale, 1767, componirt für Venedig.
15. Amore in trappola, 1767, desgleichen.
16. L'isola disabitata, 1768, componirt für Petersburg.
17. Olimpiade, 1770, desgleichen.
18. Antigone, 1772, desgleichen.
19. Germondo, 1776, componirt für London.
20. Il cavaliere errante, 1777, componirt für Neapel.
21. La disfatta di Dario, 1778, desgleichen.
22. Artenice, 1778, componirt für Venedig.

Als eines seiner besten Werke möchte ich seine Iphigenia in Tauris (1759) betrachten, eine Arbeit, die in vieler Hinsicht an Gluck's Telemacco erinnert.

Dass Traëtta Gelegenheit gehabt habe, Opern von Rameau kennen zu lernen, ist nirgend bestimmt nachgewiesen. Der Bau einzelner Scenen, wie dieser der italienischen Concertoper im Ganzen fremd war, erinnert indess an den grossen französischen Operncomponisten.

Das Textbuch der Iphigenia von Cottellini ist ein wesentlich anderes als dasjenige von Gluck. Doch finden sich zahlreiche Züge gleichen Inhalts. Die Eumeniden, die den schlafenden Orest mit ihrem Drohen verfolgen, die Erscheinung der Iphigenia bei dem Erwachen desselben, die er für die Erscheinung der erschlagenen Mutter hält, ein Recitativ des Orest, in welchem dieser sich von den Furien verfolgt glaubt, sind beiden Opern gemeinsam.

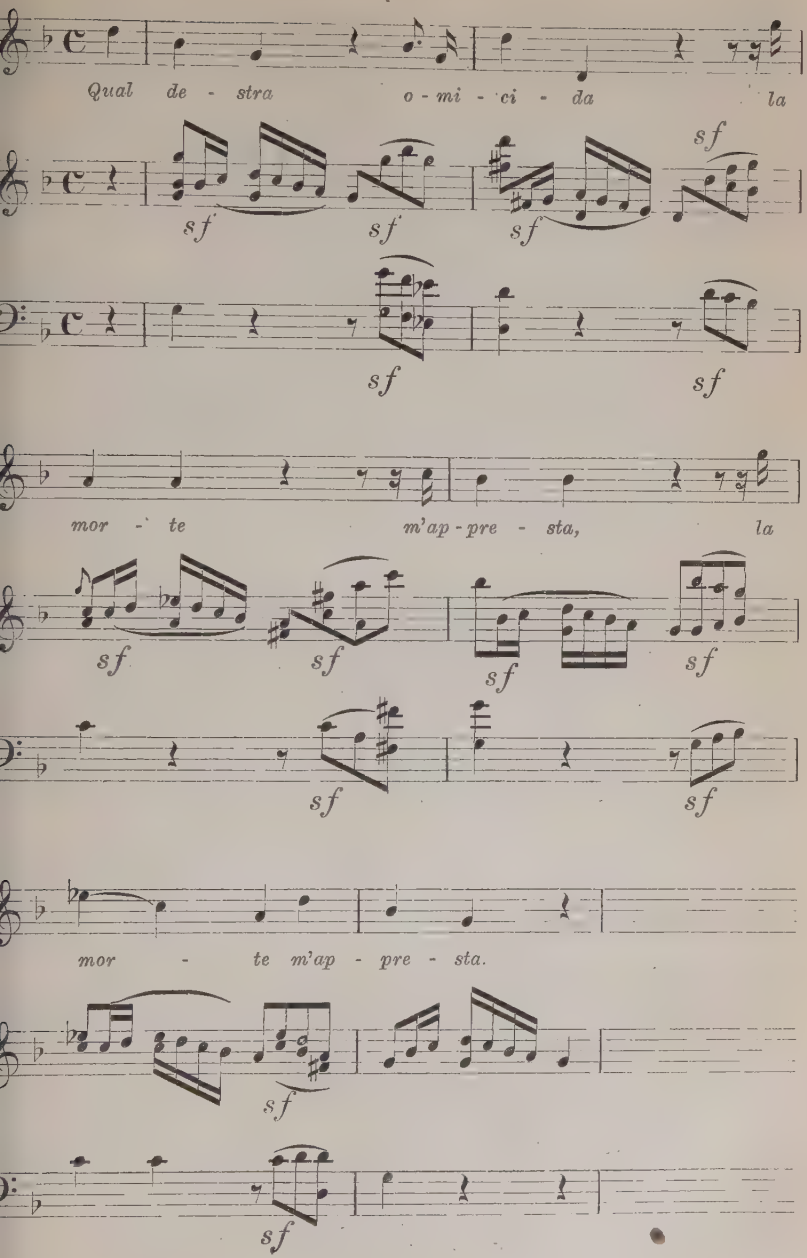
Die Katastrophe entwickelt sich dadurch, dass es nicht Pylades sondern Iphigenia ist, die den König ersticht. Diana greift nicht in den Schluss der Oper ein.

Das Gedicht als solches hat bemerkbare Mängel, aber für die Musik auch manche Vorzüge, die nicht zu unterschätzen sind.

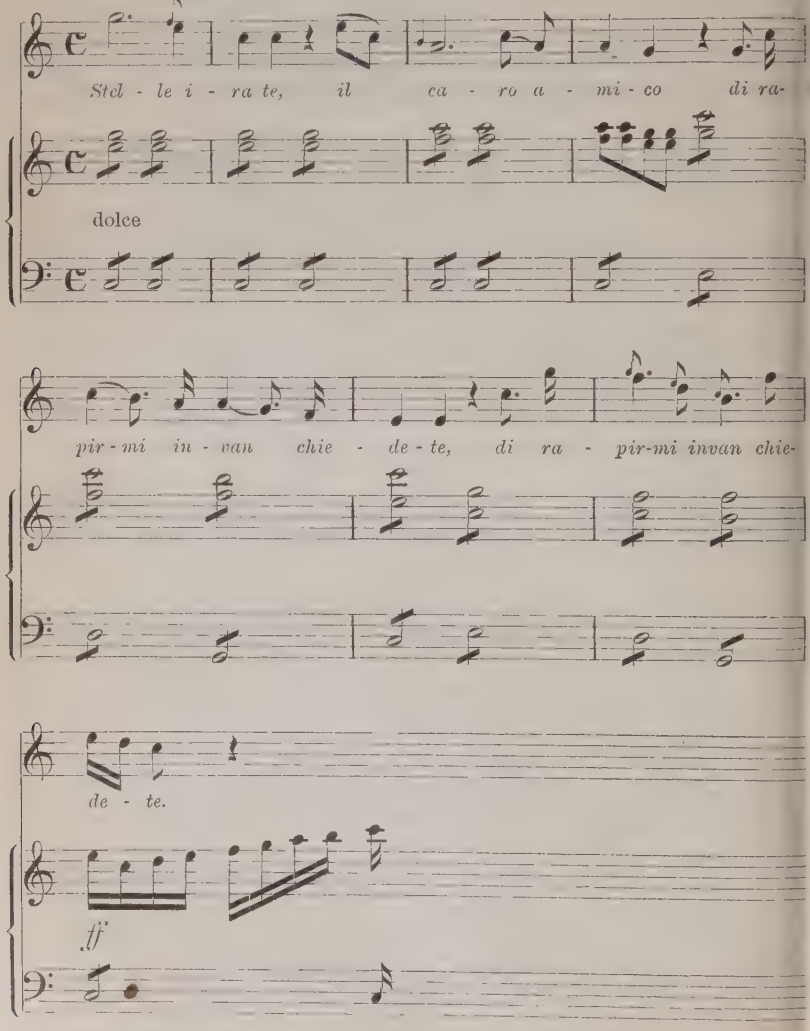
In den Recitativen ist, wie bereits erwähnt, Traëtta Meister.

Schon das erste accompagnirte Recitativ des Orest: Ah, tu non senti, amico, steht auf der Höhe der Declamation wie des Accompagnements und ist weit erhaben über das, was wir bei Hasse kennen gelernt und was man bei den sonstigen Italienern jener Zeit (Jomelli, Majo) hätte finden können.

Die folgende Arie (G-moll C): Qual destra omicida


Qual de - stra o - mi - ci - da la
sf
mor - te m'ap - pre - sta, la
mor - te m'ap - pre - sta.

ist ein Meisterstück declamatorischen Gesanges, fern von jeder conventionellen Form, von ergreifendem Charakter, in der figurirten Begleitung hinausragend über die gewöhnlichen Orchesterformen, nur mit einzelnen Gluck'schen Arien vergleichbar. Die dreitheilige Form der Arie lässt sich zwar erkennen, doch ist sie als solche nicht fest ausgeprägt. — Die folgende Arie des Pylades



lässt in ihren melodisch weichen Anfangsaccenten, ungeachtet der in die Instrumentalbegleitung eingestreuten Trompeten, einen Gesang im Charakter des hingebenden Freundes des Orest erwarten; aber plötzlich verwandelt sich ihr Antlitz und sie verfällt in weit ausgedehnte Passagen, denen begegnen zu sollen man kaum vermuthet hat.

Ich habe schon vorher darauf aufmerksam gemacht, dass die Arien Traëtta's nicht überall dramatisch zugeschnitten sind. In der Iphigenia zeigt sich dies wiederholt, aber in der Nebeneinanderstellung kaum in so auffallendem Maasse, wie in den eben genannten beiden Arien, deren letztere der alten Form der Concertarie angehört.

Dem letztgenannten Stücke folgt nach einem kurzen Recitativ ein Männerchor (Es-dur C): Misero giovine, qual fiera sorte! der dem Erscheinen des Thoas voraufgeht. Er ist kurz, von den bewegten Violinen und Oboen getragen, ausdrucksvoll und melodisch.

Hier begegnet man zuerst in dieser Oper dem an der Handlung theilnehmenden Chor, dessen Mitwirkung sich weiterhin in einer an Rameau und an Gluck erinnernden Weise zur Abrundung scenischer Verbindungen erweitert.

In Gluck's Telemacco hat man mit Recht die ersten Anfänge der Erhebung der italienischen Concertoper zum dramatischen Aufbau gefunden. Man darf die vorliegende Oper sehr wohl mit jener in Parallele stellen. Telemacco war im Jahre 1749 für Rom componirt und es ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass Traëtta sie dort gehört und dass er mit seinem, dem dramatischen Geiste zustrebenden Gefühle das Neue und Hochinteressante derselben erfasst habe. Freilich ist seine Iphigenia 9 Jahre später gesetzt worden. Inzwischen mag es auch sein, dass der voraufgehende Aufenthalt in Parma, wo die französische Musik wie alles Französische eifrig gepflegt wurde, ihn auf die dramatischere Anlage dieser seiner Arbeit besonders hingeführt hat [1]).

Es folgt eine mehr als 90 Tacte lange Arie des Thoas (Tenor), der der königlichen Priesterin der Diana die ihrer Lage entsprechenden ernsten Vorhaltungen macht. Selbst der König der Scythen kann nicht umhin, in langen, mit häufigen Trillern verbrämten Coloraturpassagen der traditionellen Bravourarie seine Opfer zu bringen.

Das ihr folgende accompagnirte Recitativ Iphigeniens:

Deh, con qual cuore amica
Al misero stranier recar di morte
Infausto annunzio,

[1]) Marx, Gluck und die Oper I, S. 91 ff.

E circondarli in fronte
La nera e fatal benda! etc.

versucht die dramatische Hoheit der Situation wieder herzustellen. Doch wird die in sanfter Cantilene und ausdruckvollster Gefühlstiefe beginnende Arie der Priesterin (B-dur $^3/_4$):

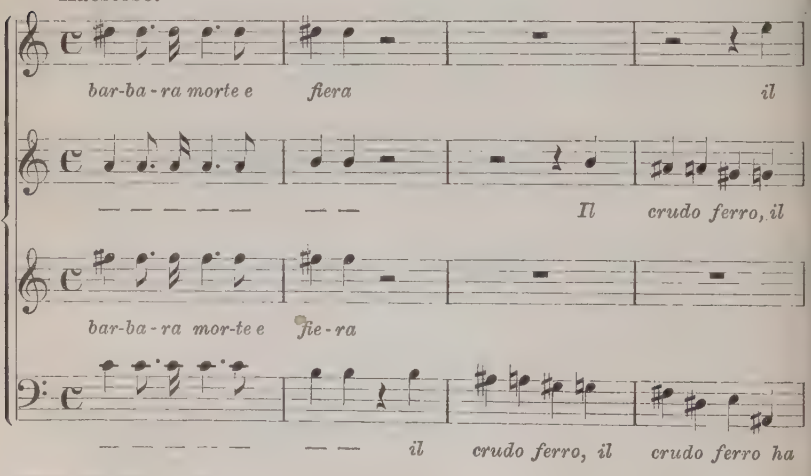
Sò che pietà de' miseri
Numi da Voi s'apprende

bald genug von den, wie man annehmen muss für die Wirkung der Oper unvermeidlich gehaltenen Passagen durchbrochen.

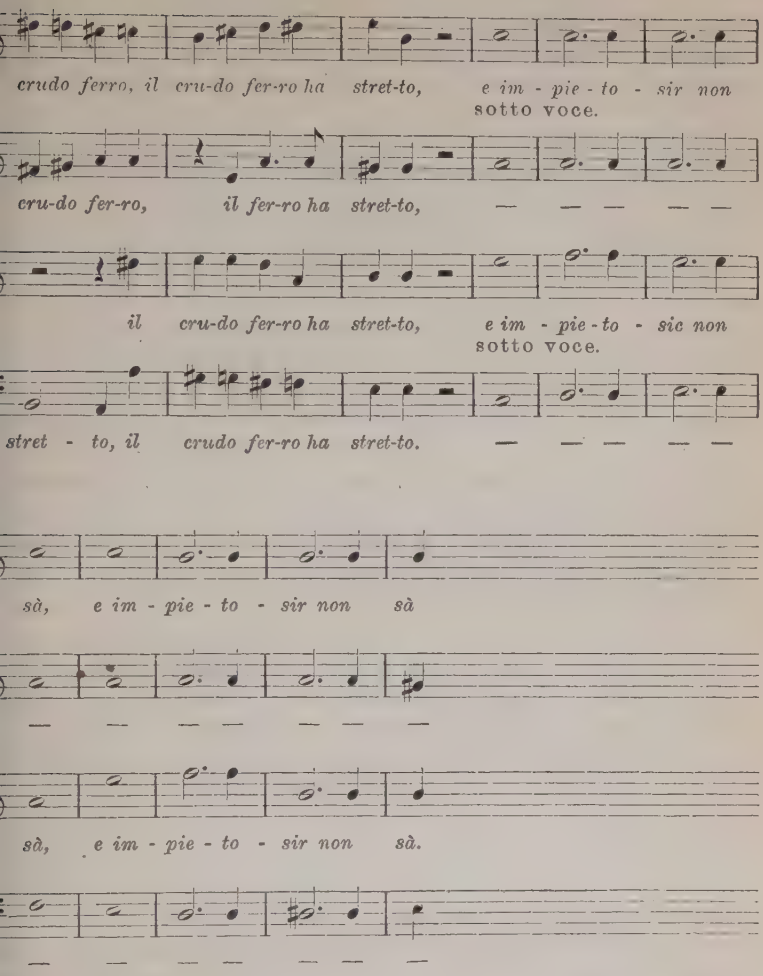
In dem folgenden Chore (A-moll C):

Ah come presto a sera,
Misero giovinetto,

tritt von Neuem das Streben nach scenischer Abrundung und dramatischer Hoheit hervor. Es ist ein Trauermarsch, in welchem das Volk, von Theilnahme erfüllt, den Jüngling (Orest) an die Stätte des Todes begleitet. Marx[1]) widmet diesem Chore einige anerkennende Worte. Dass derselbe ein solcher „von Kriegern des grausamen Tyrannen" sein solle, von „gutmüthigen mitleidsvollen Leuten", kann sich nur auf den oben bespochenen Chor: Misero giovinetto beziehen. Hier ist die Musik ernst, traurig, die Imitationen des Mittelsatzes: Il crudo ferro, sind von ausnehmender Schönheit.




[1]) Marx, a. a. O.




r haben es hier nicht mit den fanatisch und wild erregten Scythen Gluck'schen Iphigenia zu thun, sondern mit einer von warn Mitgefühl für das jugendliche Opfer bewegten Menge.

Die sanften Klagen des Pylades, denen weiterhin die der Iphiia hinzutreten, entsprechen dem Ton, welchem die ganze Scene alten ist und geben dieser eine würdevolle Einheit, die man in eren italienischen Opern vergebens suchen würde.

Orest bleibt im Tempel allein zurück. Sein Zorn richtet si gegen die Göttin, deren Spruch ihn an das feindliche Ufer geschleud hat und deren Tempel und Altar von seinem Blute überströmt werd sollen. Von drohenden Larven umringt, erschreckt durch den furc baren Schatten der erschlagenen Mutter, ruft er verzweifelnd n Hilfe und Beistand.

Man hat es hier mit einem Recitativ im grossen Style zu th wie die spätere Zeit deren in ihren besten Werken dargestellt hat u in welchem die Declamation mit der fortstürmenden Orchesterbegleitu aus einem Guss die Tiefen des Charakters in gewaltigem Gange schliesst. Hier ist nichts Conventionelles, nichts opernhaft Tradition les. Hier steht das künstlerische Bewusstsein Traëtta's der Schabl der italienischen Concertoper in sicherer Grösse gegenüber.

Die folgende Arie, mit welcher der Act schliesst (G-dur C, Alleg agitato): O Dio, dov'é la morte, im Unisono der Singstimme n den Instrumenten beginnend, fällt nicht in die Ruhe der gewohnhei mässigen Lyrik zurück, sondern eilt mit der Gewissheit, dass nur d Tod den furchtbaren Leiden des unglücklichen Fürsten ein Ziel setz könne, in unaufhaltsamem Gange fort, in dessen wilden Fluss hier u da, wie ein Sonnenblick durch dunkle Wolkenschatten, melodische A klänge hineinleuchten.

Hier, wie in der ersten Arie des Orest hat der Componist n Meisterhand der dreitheiligen Arienform eine Gestaltung zu geben v mocht, die den Gesetzen des Dramas sich beugend, die grossen Ref men vorausklingen liess, welche der ernsten Oper bevorstanden.

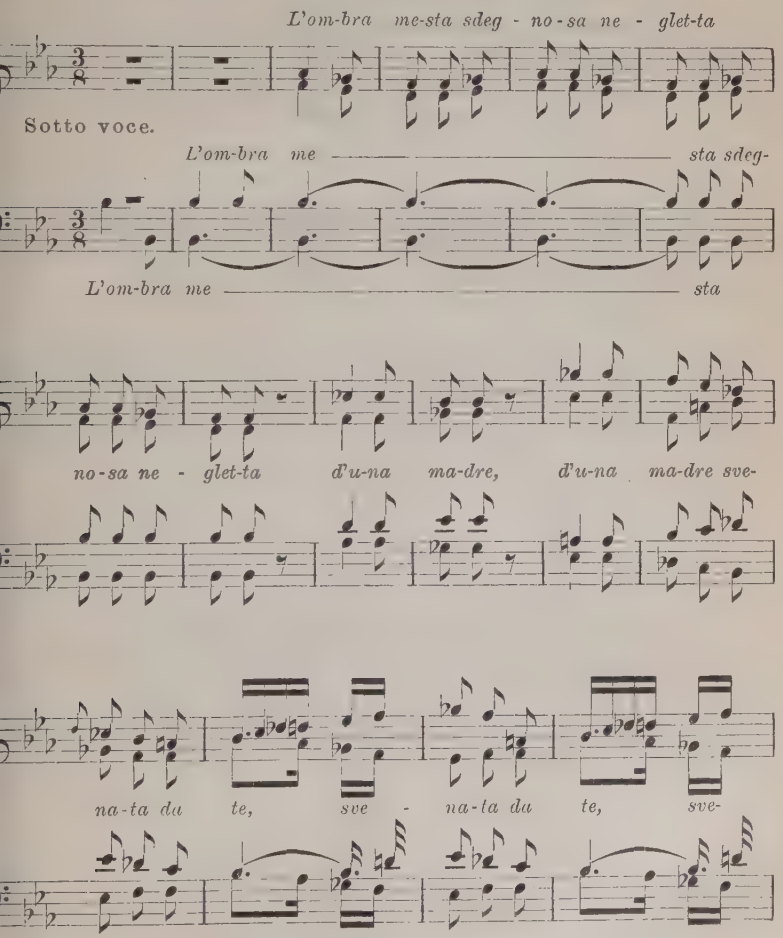
Diese ganze Folge von in sich selbst einheitlich empfundenen u organisch verbundenen Musikstücken erhebt ihren Schöpfer weit üb Alles, was neben den vereinzelten Versuchen Gluck's und Grau vor dem Erscheinen Orpheus in Italien und Deutschland geschaf worden ist. Händel hat in den dramatischen Theilen seiner Op Aehnliches, geschweige Besseres nicht geboten.

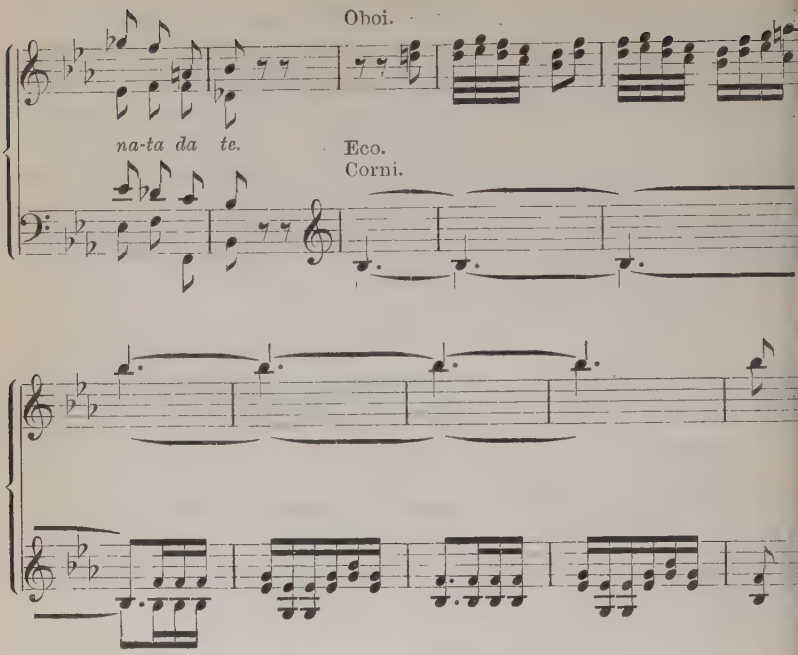
Der zweite Act beginnt mit einem grossen, thematisch acco pagnirten Recitativ der Iphigenia, welches mit den früheren dec matorischen Gesangsstücken auf gleicher Höhe steht. — Die Priester deren Hand den Todesstoss führen soll, bebt zurück vor der Grausa keit, die der Tempeldienst von ihr fordert. In grossen und beweg Formen begleitet das Orchester, dem die Hörner und Flöten eine breit Basis geben, die Declamation.

Die Arie, welche sich anschliesst (Es-dur C, Flöten, Hörner u Fagott): Che mai risolvere, che far? beginnt pathetisch u

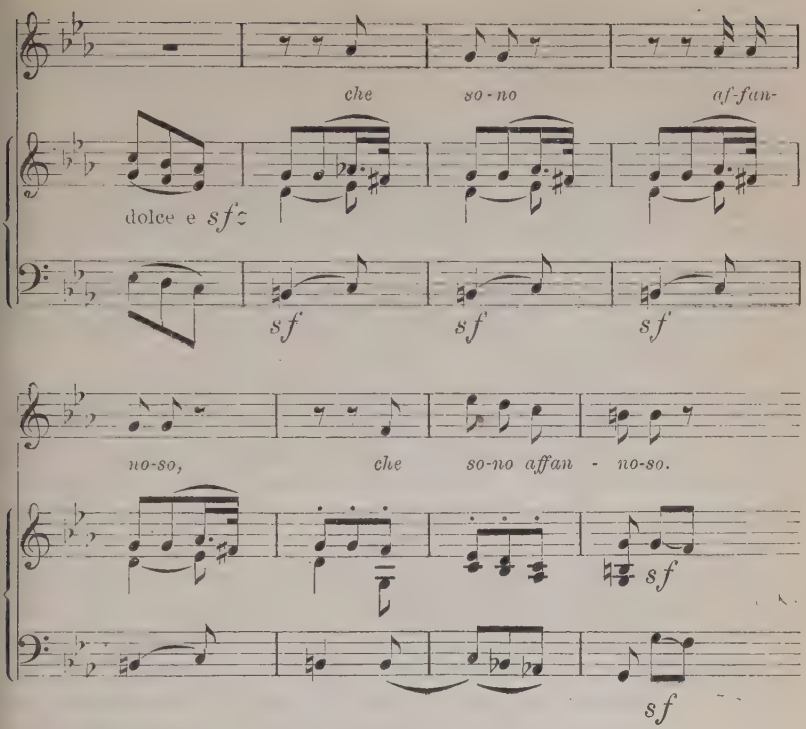
änzend, fällt aber bald genug in die Bravourpassagen zurück. Es die alte Dacapo-Arie in reinster Form, wenn auch in edleren Motin, als die Zeitgenossen deren zu liefern pflegten.

Ihr folgt ein merkwürdiges Musikstück. Orest ist von den Eumeden umgeben, die seinen Schlaf belauern. Sie beginnen an ihm rütteln in leisem Gesange: Dormi Oreste (Es-dur $^3/_8$, un poco rgo), unter langsamen Arpeggien der Violinen, die bald von den boen, Hörnern und Violen unterstützt werden; immer in leisem Chor ingen sie bei den Worten: L'ombra mesta, sdegnosa, negletta, una madre svenata da te! wieder auf ihn ein.






Bei den letzten Worten erhebt sich der Gesang zu erhöhter Tragik Aber er bleibt überall melodisch und weich. Wie aus der Tiefe de Erebus hallt, offenbar auf pantomimische Darstellung berechnet, ein lei ser Wiederhall der Oboen und Hörner herüber. Lebhafter tönt, von de in 32steln zitternden ersten Violinen und den mit dem Bass in harmo nischen Gängen fortschreitenden zweiten Violinen getrieben das: Sent Ingrato! des Chors. Hörner und Oboen treten in schnell sic folgenden Triolen hinzu, bis bei den Worten: Ti rinfaccia, ch vita ti die, wehmüthig und in sanft klingender Melodie der erst Abschnitt schliesst, um der leisen Klage des im Fieber schlummernde Orest Raum zu gewähren.




Auf die Frage des Muttermörders: Crude larve, che volete? antworten die Eumeniden in wildem Schrei: Vendetta, vendetta! Hier tritt der melodische Charakter der Scene zurück. Die rachedürstenden Furien dringen, ihre Fackeln und Schlangen schwingend, gegen den Schlummernden ein. Wilde Rufe erheben sich, unterbrochen von den ruhelos dahinfliegenden Seiteninstrumenten, in denen die heftigen Schläge der Geisseln und die zuckenden Bewegungen der Schlangen erkennbar hervortreten, bis der Chor in kurzem Unisono endet.

(Siehe die Einlage.)

Man kann über die ästhetischen Bedingungen für diese Scene, in deren Besprechung ich mich befinde, sehr verschieden denken. Marx (a. a. O.) findet das Colorit der Furien nicht scharf genug hervortretend, Heinse[1]) sagt, dass Gluck bei den Worten seines Chors: Il a tuè sa mère, nicht so tief gefühlt habe, als Traëtta bei denselben Worten: D'una madre svenata da te.

[1]) Hildegard von Hohenthal. Bd. III, S. 63.

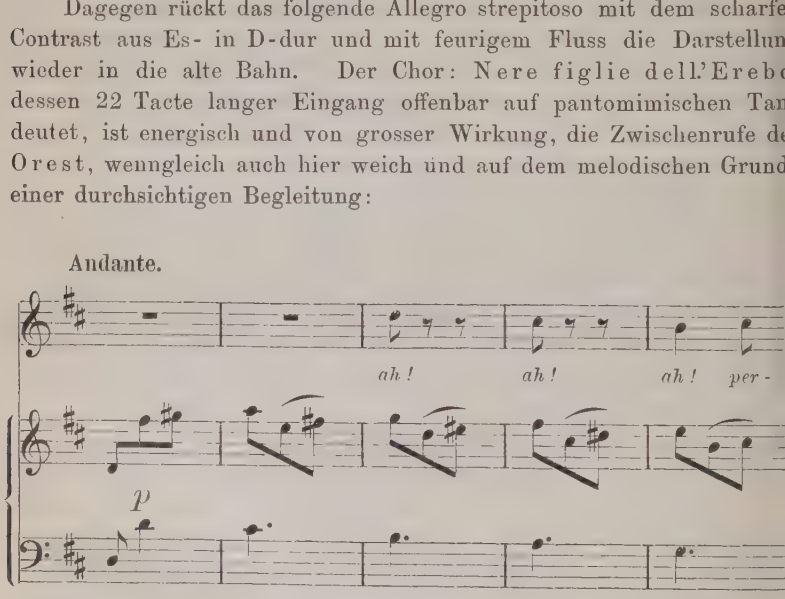
Man kann diese Ansicht billig auf sich beruhen lassen, ebenso w kein Mensch jetziger Zeit und Auffassung Heinse's Ausspruch[1] „Gluck's „Armida" muss mit allem ihrem Pomp doch de von Jomelli weichen", einen anderen Werth beimessen wird, a den der Vorliebe für die damals (1795) noch hochgehenden Wogen d italienischen Oper.

Das aber wird man ohne Vorbehalt anerkennen dürfen, da Traëtta, zumal bei der Neuheit der Formen des ernsten Musikdrama in dem Aufbau dieser Scene Erstaunliches geleistet hat, mehr als v ihm irgend ein dramatischer Componist dies gewagt hatte.

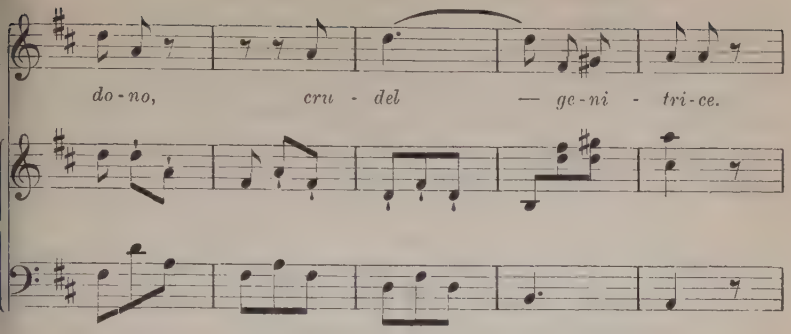
In dem weiteren Verfolg derselben erhält er sich nicht durchwe auf der Höhe seiner Aufgabe.

Das Arioso des Orest, mit obligatem Fagott (Es-dur, Deh per pietà, placatevi, an sich in edler, sehr schöner M lodie, ist doch mit 43 Tacten für die dramatische Situation der s angehört, viel zu lang. Es ist nicht denkbar, dass die erbitterte Eumeniden dem Mörder seiner Mutter eine so lange Ruhe gegönn haben würden.

Dagegen rückt das folgende Allegro strepitoso mit dem scharfe Contrast aus Es- in D-dur und mit feurigem Fluss die Darstellun wieder in die alte Bahn. Der Chor: Nere figlie dell'Ereb dessen 22 Tacte langer Eingang offenbar auf pantomimischen Tan deutet, ist energisch und von grosser Wirkung, die Zwischenrufe d Orest, wenngleich auch hier weich und auf dem melodischen Grund einer durchsichtigen Begleitung:




[1]) Ibid. Bd. I, S. 167.




schnell vorübergleitend. Zuletzt drängt sich der Chor (in den Motiven des Schlusschors im ersten Abschnitt dieses Stückes) mit lautem Drohen um den Geängsteten her, der bei dem Verschwinden der Furien in der Iphigenia den Schatten der Mutter zu erblicken glaubt.

Der Gesammtcharakter dieser grossen Scene, in deren Eintheilung und Aufbau der Gedanke, dass Rameau's Opern dem Componisten nicht ganz fremd geblieben sein möchten, eine gewisse Begründung findet, ist der der Weichheit und Schöne in Form und Inhalt. Die im Verlauf der Scene sich aufbäumende Wildheit der Eumeniden wird durch den lyrisch-milden Gesang des Orest ausgeglichen.

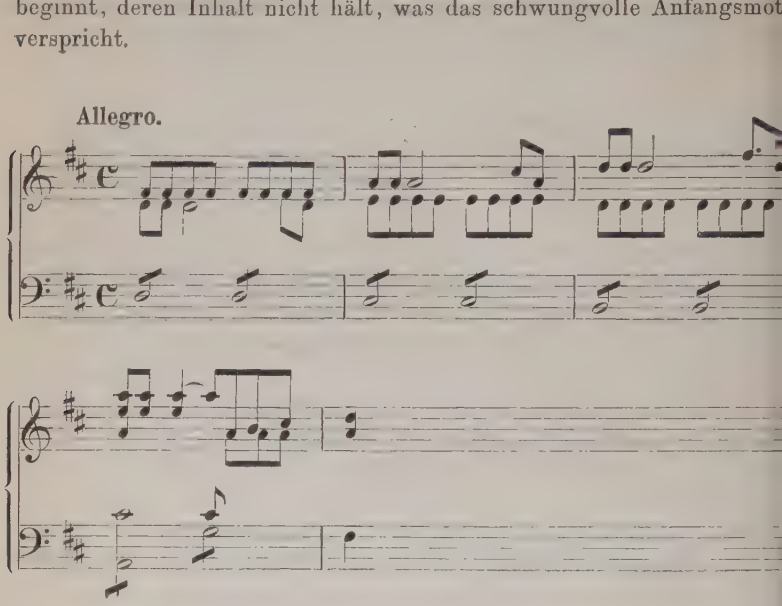
Die folgenden Nummern fallen in die italienischen Gesangstraditionen zurück. Ein langes Duett zwischen Iphigenia und Orest würde sich noch auf der Höhe dramatischer Musik erhalten, wenn der Text dies zuliesse, der, wenngleich von einem kurzen Chor durchbrochen, doch vom Anfang bis zum Schluss nur die Bitte Iphigeniens, dass Orest ihr das Schicksal ihres Hauses mittheilen möge, und seine Weigerung, dies zu thun, behandelt.

Ein schöner Chor (C-moll, C): Gli strali tremendi gran Diva sospende, melodisch und durch die gegen einander wirkenden Sätze der Frauen- und Männerstimmen zu einer gewissen Feierlichkeit erhoben, lässt die Gebete des Volkes, welches dem Opferaltare sich naht, zu den Göttern emporsteigen.

Thoas, der das blutige Opfer erfüllt sehen will, erfährt, dass aus dem entweihten Tempel das heilige Bild der Göttin geraubt sei.

In einer ungewöhnlich langen, mit Bravourpassagen erfüllten Arie, der es übrigens an überraschenden und interessanten musikalischen Zügen nicht fehlt, wüthet er wild umher.

Dass unmittelbar nach ihm Orestes gleichfalls in einer no längeren Bravourarie (140 Tacte! Andante) seinen Gefühlen Ausdru geben darf, ist jedenfalls ein erheblicher Fehler gegen den Bau d Dramas, der noch dadurch gesteigert wird, dass demnächst nach eine kurzen Secco-Recitativ Thoas von Neuem eine lange Arie zu sing beginnt, deren Inhalt nicht hält, was das schwungvolle Anfangsmot verspricht.




Ein bedeutendes Recitativ der Iphigenia führt zu einem Due (B-dur, C, Largo amabile) der Priesterin und des Pylades, da einige Züge von grosser Schönheit enthaltend, doch an dieser Stel die Länge der vorhergehenden drei Arien noch bedenklicher erscheine lässt.

Es scheint (aus der Partitur, die mir vorliegt, ist Näheres nicl zu ersehen), dass nun Pylades bestimmt ist, der Göttin geopfert z werden.

Iphigenia, von der Gottheit erfüllt und entschlossen, das Opf zu hindern, ruft aus: Assistemi gran Dea, Vendico il tempi und ersticht den König. Sie verkündet dem Volke, dass der Wille d Göttin erfüllt, ihr Zorn besänftigt sei, dass sie das Volk von dem gra samen Tyrannen befreit habe und fordert Alle auf, dies unwirthlic Gestade zu verlassen und sie nach Argos zu geleiten.

Ein lebendig gestalteter Chor, in welchem die Soli der Iphigenia, des Orest und Pylades mit den Chorstimmen in reichem Wechselgesange wetteifern, schliesst die Oper mit Glanz und Würde.

Man findet in ihr einen Meister, dessen innerster Drang ihn auf den dramatischen Zug in der Musik hinwies, der zugleich erfüllt war von dem Genius der Schönheit und Anmuth. Das Streben nach individueller Charakteristik der handelnden Personen wie der Scenen ist unverkennbar. Wenn er, in den Opernformen seiner Zeit steckend, die Ziele nicht erreicht hat, die er verfolgte, so darf man doch in ihm unzweifelhaft einen in sich schöpferischen Geist mit neuen und bahnbrechenden Ideen erkennen. Die Abrundung einzelner Theile der Oper zu innerem Zusammenhange ist ebenso bemerkenswerth, als in der Einführung und Beschäftigung des Chors ein selbständig mitwirkender Factor erkannt werden darf. Traëtta's Instrumentation ist auch in dieser Oper lebendig und voll. Man findet bei ihm das ganze Orchester späterer Zeit in voller Beherrschung der Tonmassen vor. Sein Satz ist rein, oft von interessanter Charakteristik, der eines wohlgeschulten Musikers.

Wenn man glauben wollte, dass die in der Iphigenia gegebenen Elemente dramatisirender Färbung nur zufällig hingeworfen, nur vereinzelte Anzeichen eines höheren Strebens gewesen wären, würde man irren. — Mir liegt die Partitur seiner dreiactigen Oper:

Sofonisbe

vor, in der sich zahlreiche Züge interessanter musikalischer Behandlung des Stoffes finden.

Der Text ist von Veraze und im Jahre 1762 componirt, drei Jahre später als die vorbesprochene Iphigenia, in demselben Jahre, in welchem in Wien die erste Vorstellung von Gluck's „Orfeo" stattfand. Traëtta befand sich damals in Petersburg.

Das Textbuch, im Sinne der alten Intriguenoper geschrieben, kam dem Componisten nicht zu Hilfe. Es enthält dramatische Situationen so gut wie gar nicht und reiht nur eine grosse Menge von Recitativen und Arien an einander, welche der bekannten historischen Tragik der Sofonisbe Zusammenhang und Form geben sollen. Kein Wunder, dass die Arien meist das Gepräge des alten Opernstyls tragen. Doch leuchten einige von ihnen wie Edelsteine aus ihrer Umgebung hervor.

Das Hauptverdienst der Oper liegt in den zahlreichen accompagnirten Recitativen, von denen viele von hohem musikalischen Werthe sind.

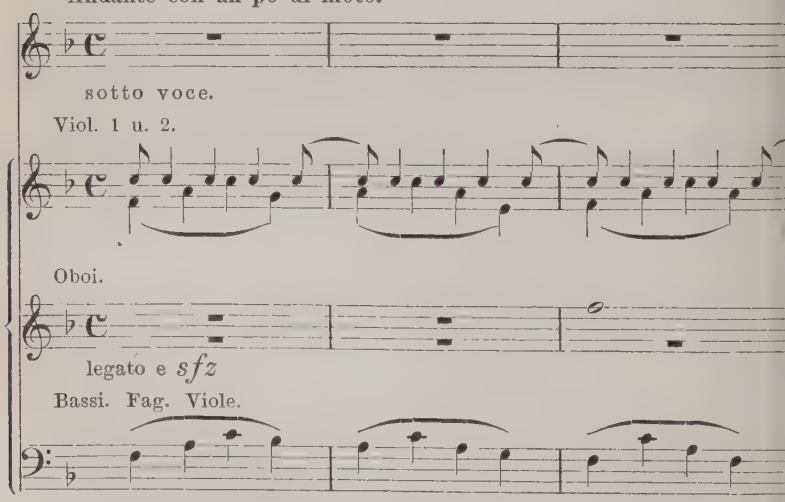
Es ist nicht meine Absicht, die ganze Oper zum Gegenstand specieller Besprechung zu machen. Einiges von dem, was mir de Erwähnung werth scheint, möchte ich aber kurz hervorheben.

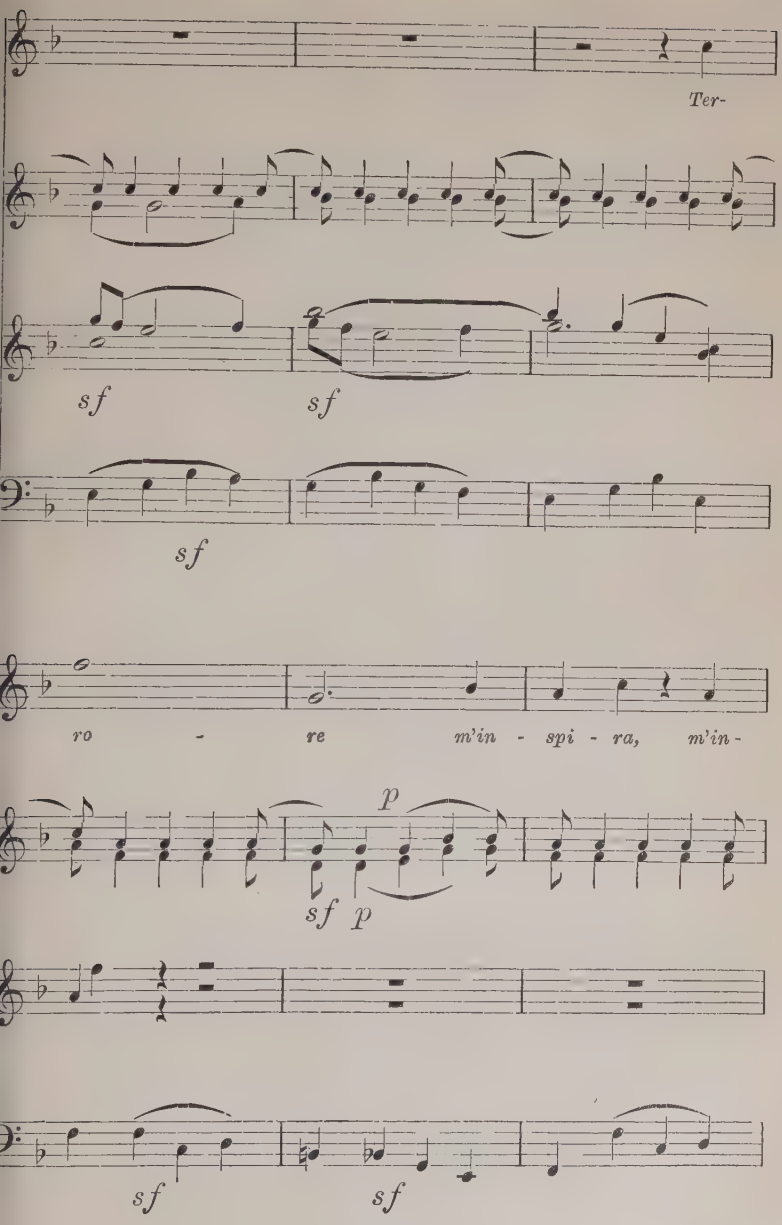
Zuerst mache ich auf die Symphonie aufmerksam, deren erste Satz, ähnlich dem Symphoniestyl der alten Italiener im feurigen Flus ($^6/_8$, D-dur, Allegro molto, Oboen, Hörner), wenn auch breit ausge sponnen, doch schnell vorüberrauscht. Ihr thematischer Gang wird hie und da von klagenden Accorden unterbrochen, die auf den ernsten In halt der Oper hinzudeuten scheinen.

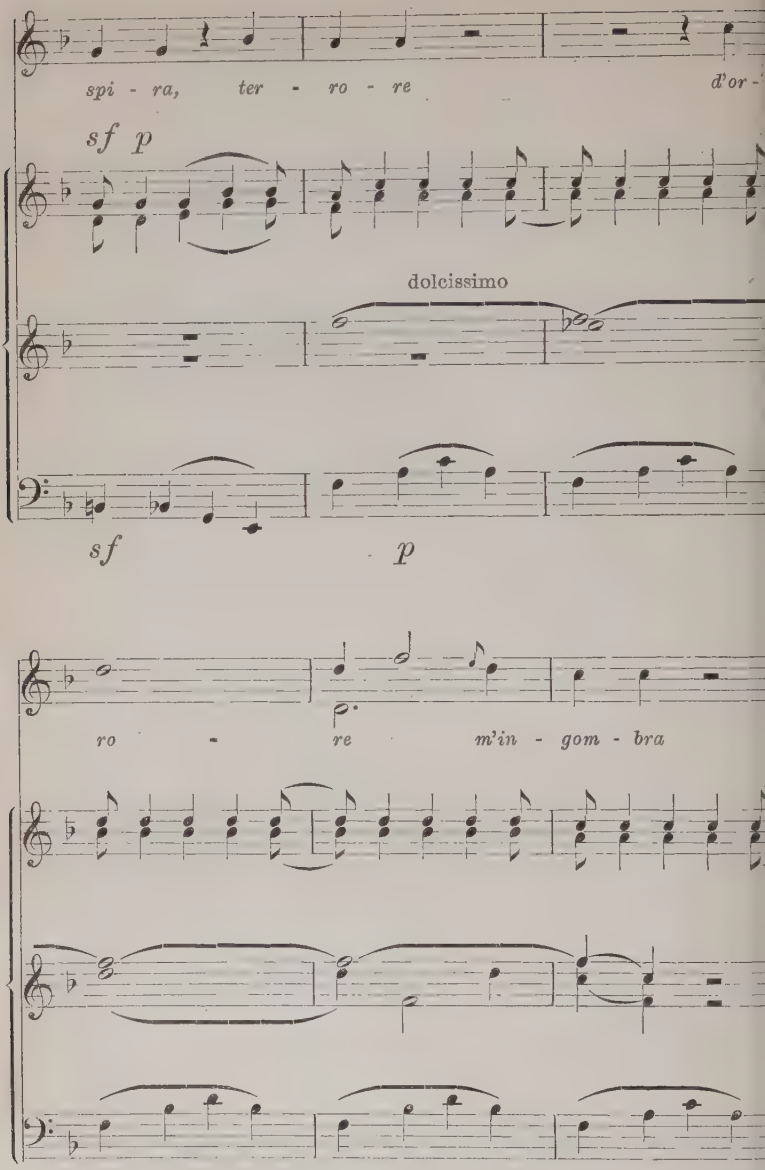
Der zweite Satz (Andante, D-moll, $^2/_4$) nimmt ganz direct, für di Zeit der Composition eine Neuerung von grösster Bedeutung und s weit ich zu übersehen im Stande bin zum ersten Male, ein Thema au der Oper selbst auf. Traëtta lässt das grosse Quintett des dritte Actes, in welchem Sofonisbe stirbt, in seine Symphonie hinein klingen. Viel später erst, im Jahre 1769, hat Gluck in seiner Ouver ture zu Paride ed Elena einem ähnlichen Gedanken Folge gegeben

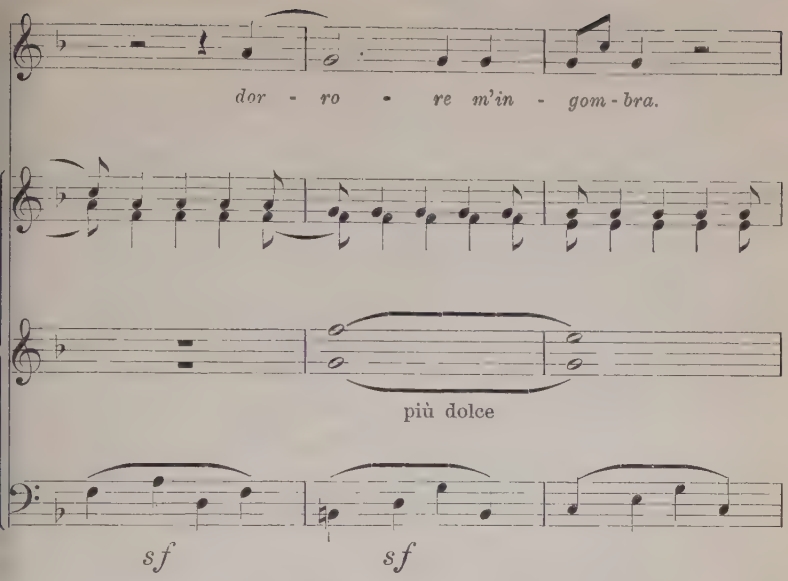
Im ersten Acte ist die Schlussscene des Siface, besiegten Kö nigs von Carthago und Gatten der Sofonisbe, bemerkenswerth. De Todtgeglaubte kehrt zu dieser zurück, die sich inzwischen seinen Ueberwinder Massinissa, Könige der Numidier, verlobt hat.

Nach einem sehr schön declamirten und mit vortrefflichem Accom pagnement versehenen grossen Recitativ (Flöten, Hörner) beginnt




Ter-
sf
sf
sf
ro - re m'in - spi - ra, m'in -
p
sf p
sf
sf


spi - ra, ter - ro - re
d'or -
sf p
dolcissimo
sf
p
ro - re
m'in - gom - bra




eine Arie, die besonders deshalb bemerkenswerth ist, weil sie in ihrer Structur an die Arie aus Gluck's „Titus": Se mai senti spirarti sul volto (später in Iphigenia in Tauris aufgenommen) in hohem Grade erinnert, ohne doch deren Melodie in sich aufzunehmen.

Diese Arie, ungewöhnlich lang (gegen 250 Tacte, zum Theil im Andante), ist eine rein declamatorische.

Die Form der Orchesterbegleitung entspricht genau der der Gluck'schen Arie. Auch die Oboe fehlt nicht; aber Melodie und Ausdruck sind ganz andere als die des „Titus", der 11 Jahre früher in Neapel zum ersten Male aufgeführt worden war, wo sich gerade an diese Arie heftige Streitigkeiten geknüpft hatten, für welche Durante's Autorität zu Gunsten Gluck's entschied.

Mag, was bei der Aehnlichkeit beider Stücke nicht gerade ausgeschlossen ist, eine Erinnerung in Traëtta's Gedächtniss zurückgeblieben sein, in jedem Falle ist dessen Composition eine so selbständige, dass von einer Aneignung fremder Ideen nicht wohl die Rede sein kann.

Die Stelle des Anfangs, die ich gegeben, kehrt noch zweimal wieder. Im Uebrigen bewahrt die Arie bei häufigem Wechsel der Tempi und der Motive doch eine feste Einheit. Ob ihre Länge nach

damaligen Begriffen ihrer Wirkung geschadet hat, wird von unserem jetzigen Standpunkte aus schwer zu sagen sein. Die Unruhe des von Schmerz, Eifersucht und Liebe gequälten Gatten ist meisterhaft dar gestellt.

Aus dem zweiten Acte möchte ich nur des leidenschaftlich fort stürmenden Schlussterzetts Erwähnung thun, in welchem Traëtta sich von jeder Form losreissend, den dramatischen Impulsen einer in hohem Grade gesteigerten Situation folgt.

Im dritten Acte interessirt zunächst die grosse Arie der Sofonisbe (Es-dur, C): Sventurata invan mi lagno, nicht nur wegen des ungeachtet der Bravourpassagen grossartig-pathetischen Styls, in welchem dieselbe sich bewegt, sondern besonders wegen des edel geformten Gesanges, welcher mit den Soli der Oboe und des Horns concertirt.

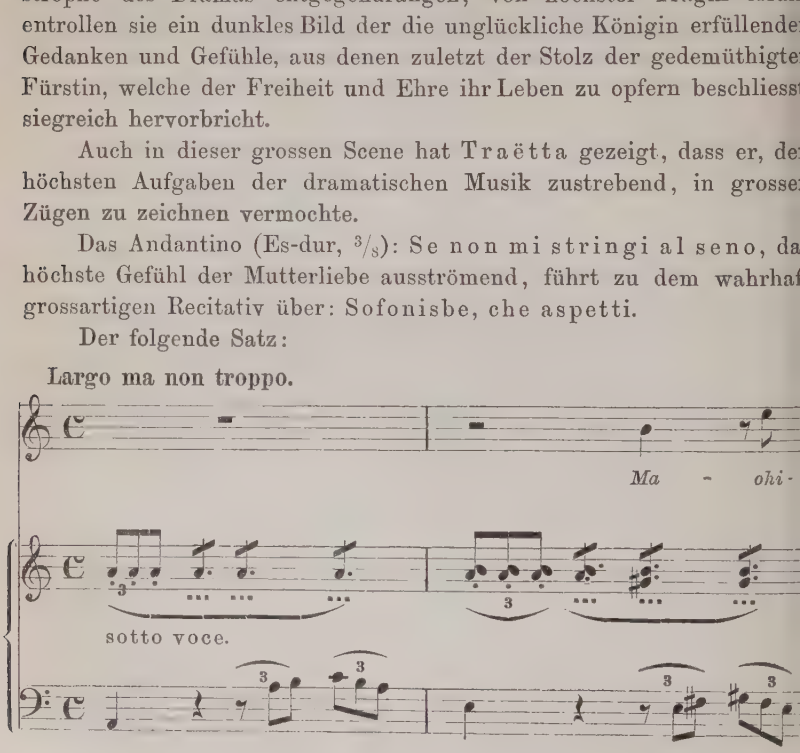
Dann beginnt mit dem Recitativ der Sofonisbe: Madre, ch feci mai? eine Reihe von Musikstücken, welche der letzten Katastrophe des Dramas entgegendrängen; von höchster Tragik erfüllt entrollen sie ein dunkles Bild der die unglückliche Königin erfüllenden Gedanken und Gefühle, aus denen zuletzt der Stolz der gedemüthigten Fürstin, welche der Freiheit und Ehre ihr Leben zu opfern beschliesst siegreich hervorbricht.

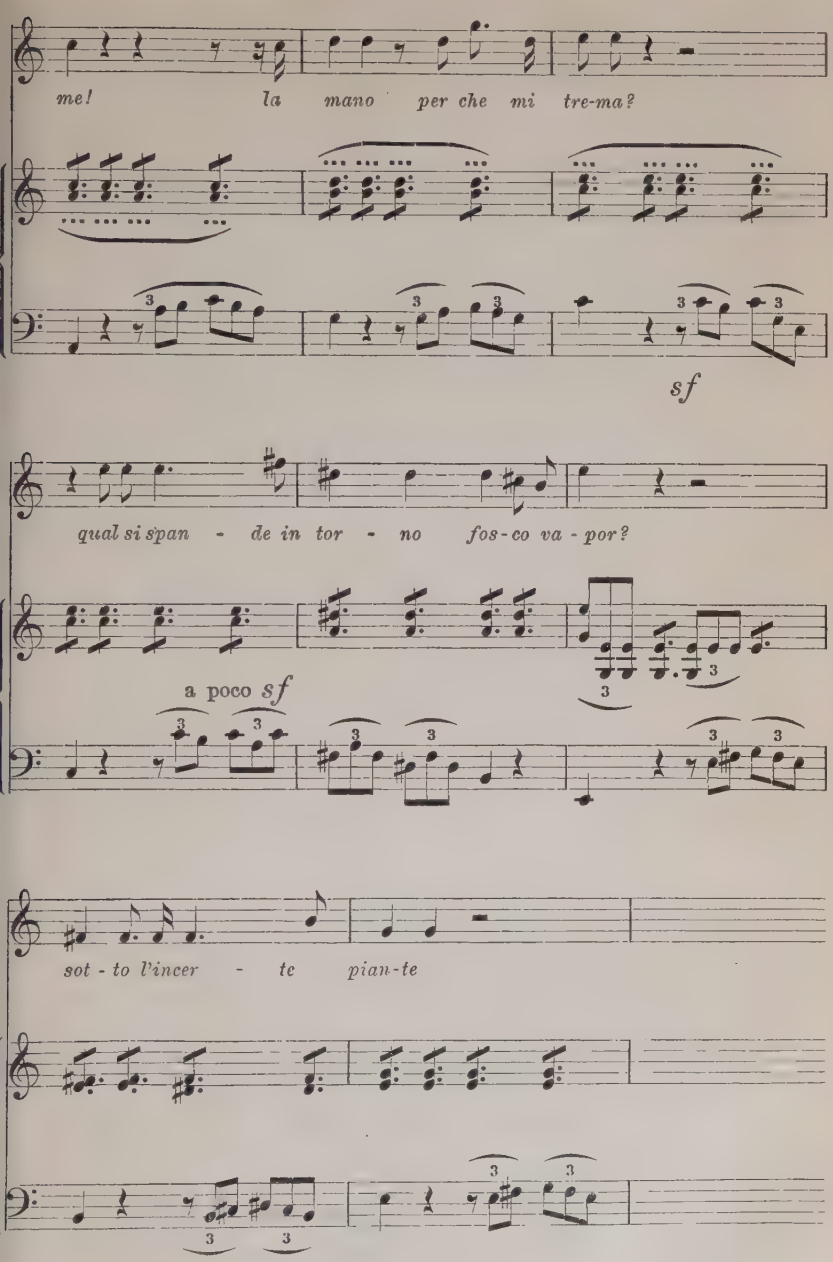
Auch in dieser grossen Scene hat Traëtta gezeigt, dass er, den höchsten Aufgaben der dramatischen Musik zustrebend, in grossen Zügen zu zeichnen vermochte.

Das Andantino (Es-dur, $^3/_8$): Se non mi stringi al seno, das höchste Gefühl der Mutterliebe ausströmend, führt zu dem wahrhaft grossartigen Recitativ über: Sofonisbe, che aspetti.

Der folgende Satz:

**Largo ma non troppo.**




me! la mano per che mi tre-ma?
sf
qual si span - de in tor - no fos-co va - por?
a poco sf
sot - to l'incer - te pian-te

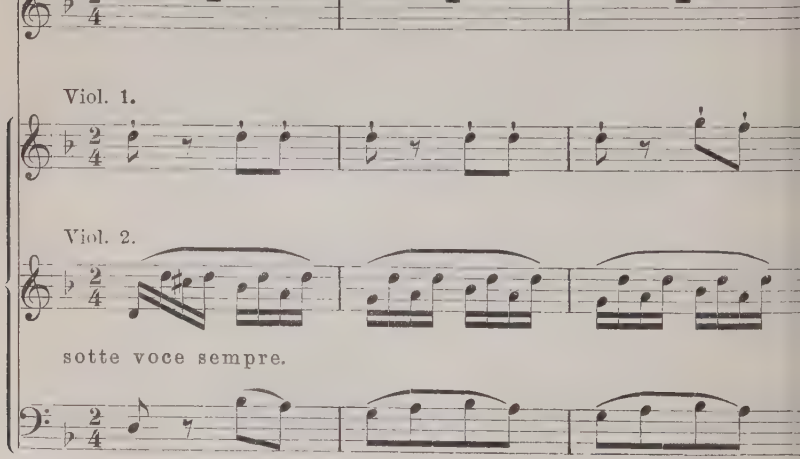
wird von dem Siegesmarsche der Römer unterbrochen, die die Königin erwarten, um sie als Zeugin ihres Triumphes auf die Schiffe zu leiten: Invano m'attendete o superbi, io non verro, la mia difesa e questa. Sie hat den Giftbecher geleert, den Massinissa ihr gesandt. Ein Gefühl äusserster Verlassenheit, Schwäche und Vereinsamung überkommt sie. Alles dies wogt in dem meisterhaft gesetzten grossen Recitativ her und hin.

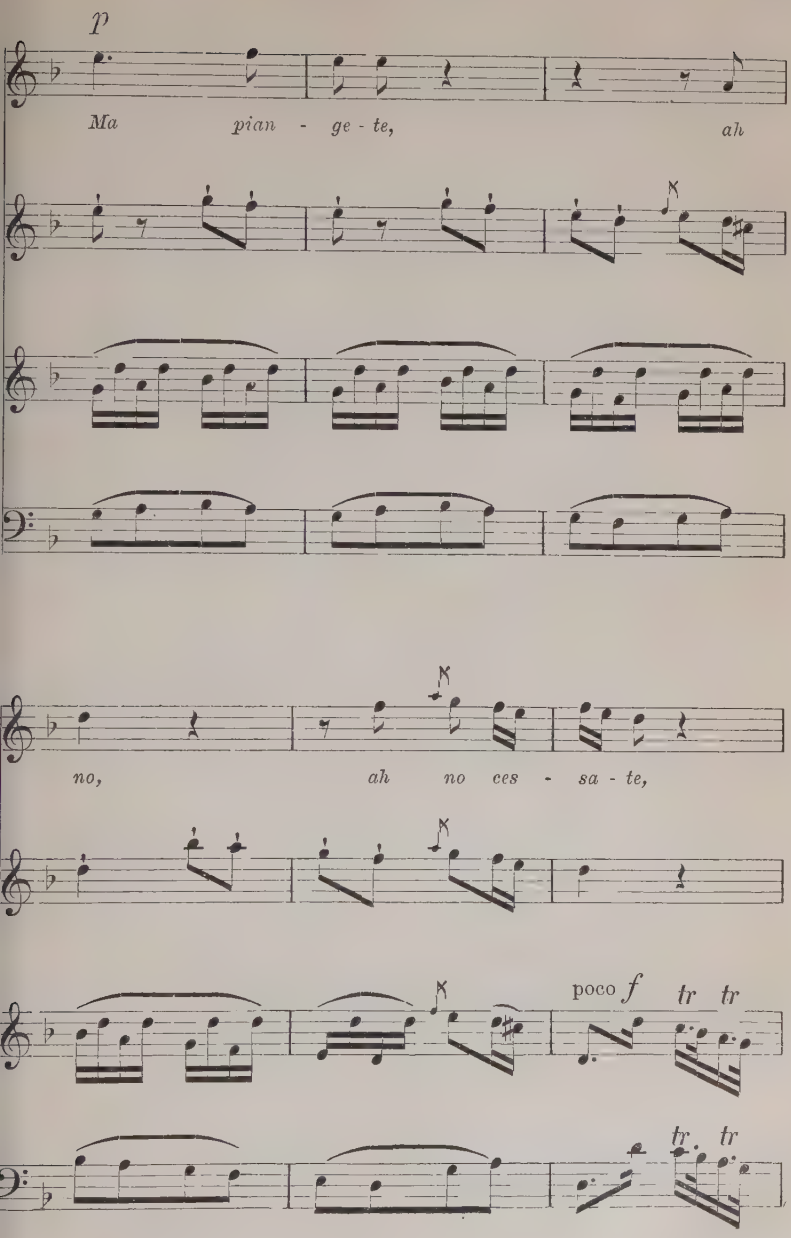
Zu spät erscheint Scipio mit dem Gatten und Freunde, um ihr die Freiheit zu verkünden, die der Senat Roms ihr gewährt.

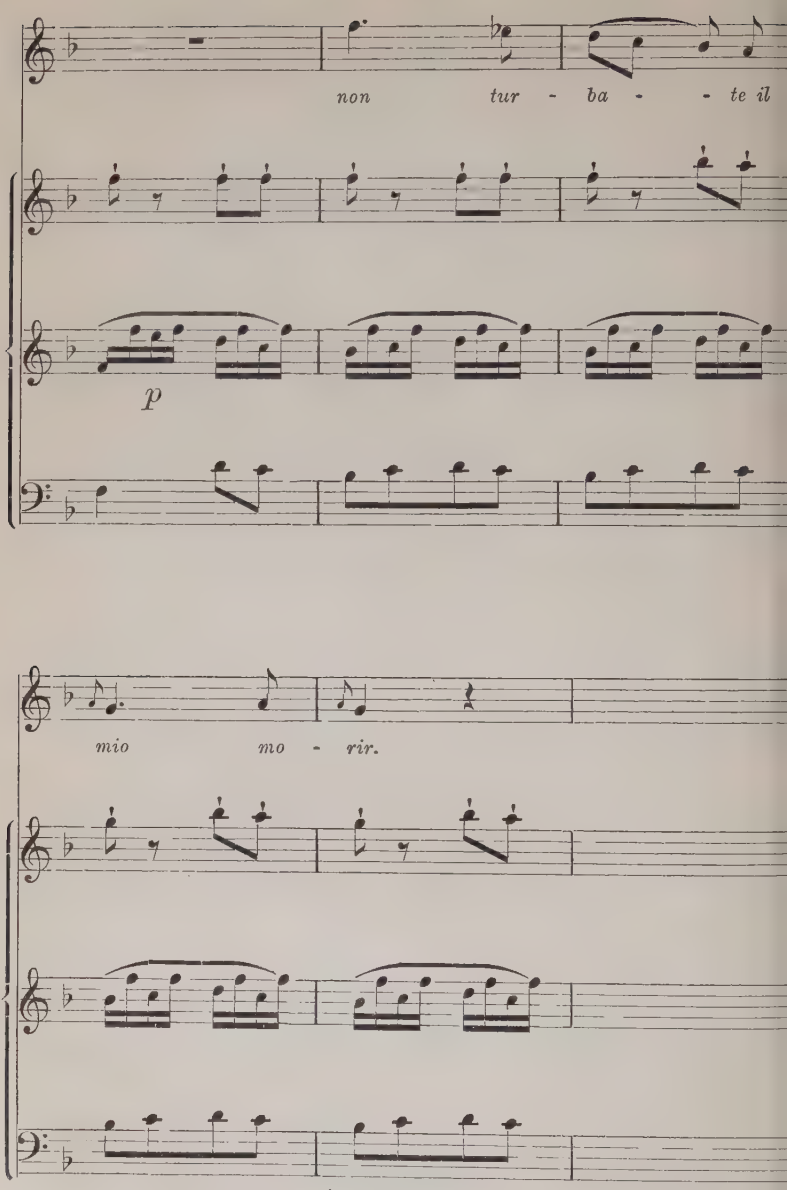
Ein unsagbar wehmüthig schmerzhaftes Motiv, dasselbe, das schon in dem Andante der Ouverture anklang, leitet das Quintett ein, in welchem die Fürstin ihr Leben aushaucht.

Dasselbe ist von äusserster Einfachheit. Sein Interesse liegt nur in dem tief tragischen Inhalte der Musik. Das Orchester, fast nur dreistimmig gesetzt (zwei Violinen, die Bratsche mit dem Bass gehend), führt die Melodie (siehe das folgende Beispiel), über welcher die Gesangsstimmen meist declamatorisch hinziehen, abgerissen, vereinzelt, von dem Schrecken des Augenblicks ergriffen, bis sie bei den Worten Sofonisbe's: Già mi sento indebolir, in schmerzlichen Accorden für kurze Zeit zusammentreffen, um dann in lebhafteren Sätzen sich weiter zu bewegen.

Nach dem letzten Ausrufe der sterbenden Königin: Sposo, amico, Scipione, Romani, Addio! schliesst ein kurzer vierstim-




p
Ma pian - ge - te, ah
no, ah no ces - sa - te,
poco f
tr tr
tr tr


non tur - ba - - te il
p
mio mo - rir.

miger Satz in tiefer Bewegung dies merkwürdige Stück, dessen vollendete Tragik einen leuchtenden Beweis liefert für die grosse Auffassung, in welcher Traëtta es verstanden hat, dem Adel und der Wahrheit der Erfindung im Gewande reiner Schönheit die Farben zu verleihen.

In der Oper „Sofonisbe" finden wir eine Uebergangsform aus der alten Concertoper zu den ersten Entwickelungsstadien der in den Geburtswehen ringenden dramatischen Musik. Sie steht auf einer Stufe mit desselben Meisters „Iphigenia", mit Gluck's „Telemacco" und dessen „Semiramide". In den besprochenen beiden Opern steht Traëtta diesem grossen Meister ebenbürtig zur Seite. Wenn es ihm nicht gegeben war, die Vollendung dessen zu erreichen, was er offenbar anstrebte, so darf doch die Kunstgeschichte bei der Betrachtung des grossen Entwickelungsganges, den das musikalische Drama genommen hat, an ihm nicht vorübergehen, ohne warme Worte der Anerkennung und des Dankes für ihn bereit zu halten.

# VII.

## Gluck's ältere Opern.

Will man aus dem, was ich bisher erörtert habe, für Gluck's Reform der Oper richtige Schlussfolgerungen ziehen, dann wird man vor Allem dessen eigene Thätigkeit insoweit in Betracht ziehen müssen, als sie, zunächst in den Bahnen der italienischen Concertoper wandelnd, als Vorstufe und Uebergang zu seinem späteren Wirken betrachtet werden darf.

Erst auf Grund dieses Materials lässt sich beurtheilen, was Gluck in seiner Reform der grossen Oper gewollt und geleistet hat. Man wird daraus auch erkennen können, ob sich diese Reform in der That lediglich darauf beschränkt hat, sich gegen die Willkür der Sänger zu empören.

Man muss hierbei auch daran denken, dass Gluck nicht wie seine älteren Zeitgenossen, die bisher besprochen worden sind, aus der contrapunktischen Schule hervorgegangen war. Im Sinne dieser war er nicht Contrapunktist, und so streng und ernst er in seinen späteren Arbeiten gewesen ist, in den Formen der eigentlichen Polyphonie war er unbewandert und gezwungen, seinen eigenen Gang zu gehen.

Man wird dies um so leichter als richtig anerkennen, wenn man erwägt, welche grosse Menge von Opern er geschrieben hat, ehe er zu der denkwürdigen Lebensepoche gelangte, in der er, 48 Jahre alt, seinen Orpheus als die erste seiner Reformopern auf die Bühne brachte. Seine bis dahin geschriebenen Bühnenwerke waren:

1. „Artaserse", von Metastasio, für Mailand 1741.
2. „Demetrio", desgl., für Mailand 1741.
3. „Ipermnestra", desgl., für Venedig 1741.
4. „Demofonte", desgl., für Cremona 1742.

5. „Artamene", desgl., für Cremona 1743.
6. „Siface", desgl., für Mailand 1743.
7. „Fedra", desgl., für Mailand 1744.
8. „Alessandro nelle Indie" (il Rè Poro) desgl., für Turin 1745.
9. „La caduta de 'Giganti", für London 1746.
10. „Piramo e Tisbe", pasticcio, für London 1746.
11. „Le nozze d'Ercole e d'Ebe", für Pillnitz 1747.
12. „La Semiramide riconosciuta", von Metastasio, für Wien 1748.
13. „Tetide", Serenata, für Kopenhagen 1748.
14. „Telemacco", von Metastasio, für Rom 1749.
15. „La clemenza di Tito", desgl., für Neapel 1751.
16. „L'orfano della China", Ballet, für Schlosshof 1751.
17. „Le Cinesi", Festspiel, für Schlosshof 1751.
18. „Il trionfo di Camillo", von Metastasio, für Wien 1754.
19. „Antigono", desgl., für Wien 1755.
20. „La Danza", Pastorale, für Laxenburg 1755.
21. „L'innocenza giustificata", zum Theil von Metastasio, für Wien 1756.
22. „Les amours champètres", von Favart[1]), für Wien 1756.
23. „Il Rè pastore", von Metastasio, für Wien 1756.
24. „Le Chinois poli en France", von Anseaume, für Laxenburg 1756.
25. „Le deguisement pastorale", von Brest, für Schönbrunn 1756.
26. „La fausse esclave", für Wien 1758.
27. „L'île de Merlin ou le monde renversé", für Schönbrunn 1758.
28. „Cythère assiégée", von Favart, später zur Balletoper (1775) für Paris umgearbeitet, 1759.
29. „L'arbre enchanté", von Vadé, später für Versailles neu in Scene gesetzt, für Wien 1759.
30. „Tetide", Serenata, von Migliavacca, für Wien 1769.
31. „L'ivrogne corrigé", von Anseaume, für Wien 1760.

---

[1]) Zu dieser Oper, sowie zu den unter Nr. 24, 26, 27 und 31 componirten Operetten hat Gluck „Les airs nouveaux" componirt.

32. „Le cadi dupé", von Lemonier, für Wien 1761.
33. „Le diable à quatre", desgl., für Wien 1761.
34. „Don Juan", Ballet, für Wien 1761.
35. „Il trionfo di Clelia", von Metastasio, für Bologna 1762.
36. „On ne s'avise jamais de tout", von Sèdaine, für Wien 1762.

In allen hier genannten zahlreichen Opern steht Gluck im Wesentlichen auf dem Boden seiner Zeit.

Wenn man von den Ballets (Nr. 16 und 34), von dem pasticcio (Nr. 10), von den Festspielen (Nr. 11, 13, 17, 20 und 30) und von den komischen Opern (Nr. 22, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 33 und 36), also von 18 Stücken absieht, verbleiben als jener Epoche angehörig immer noch 18 grosse Opern übrig, die den Ruf ihres Componisten in Italien und Deutschland in einer Weise begründet hatten, dass er schon zu jener Zeit als ein Tonsetzer ersten Ranges für die damalige Concertoper betrachtet werden konnte.

Unzweifelhaft haben alle seine Opern bis zum Jahre 1748 dieser Schablone angehört. Dass die Texte fast durchweg von Metastasio waren, der eine andere Form der Oper nicht kannte und sich nur in wenigen Ausnahmefällen darüber erhoben hat, würde dies bestätigen, wenn nicht jede Seite der Partituren, soweit sie vorhanden und bekannt sind, dies erkennbar machte. Selbst in seinen späteren Opern, namentlich auch in den Festspielen, findet sich dieser Charakter scharf ausgeprägt, und noch in dem ein Jahr nach dem „Orpheus" aufgeführten „Ezio", einer Oper, über welche ich gelegentlich der Composition desselben Textbuches durch Händel mich bereits geäussert habe, ist der Typus der alten italienischen Concertoper noch ganz streng festgehalten, wenn auch der Componist in einzelnen Stücken weit über den gewöhnlichen Inhalt der Arien hinausgegangen ist.

Indess findet man unter jenen 18 Opern doch auch eine gewisse Anzahl solcher, in denen sich das grosse Auffassungsvermögen Gluck's und seine eminent dramatische Begabung und Gestaltungsfähigkeit in einer Weise darthut, dass man schon, auch wenn die späteren grossen Schöpfungen der zweiten und dritten Periode nicht hinzugetreten wären, dennoch die ersten Ansätze für die Reform der Oper erkennen müsste. Der Arie, die sonst nur dem Glanze, der Fertigkeit, der Gefallsucht der Sänger dienen durfte, wird ihr selbständiger, individuell charakteristischer Inhalt gegeben; diese Musikstücke treten

aus dem Wuste der italienischen Concertarien in imponirender, leuchtender Schönheit hervor.

Das Secco-Recitativ verschwindet zwar nicht; der Bau der Textbücher würde dies schwer möglich gemacht haben; aber die Begleitung tritt bedeutsamer hinzu und nicht selten geht die recitirende Declamation in ariose Sätze über, welche den lyrischen Elementen der Dichtung volle Rechnung tragen.

Wir finden hier und da dem Chore selbständige Bedeutung beigelegt, seine zukünftige Stellung in der Oper vorbereitend.

Das Orchester verlässt, wo die Inspiration des Componisten Gedankenfülle anregte, die unselbständigen Dienste, die es bisher dem Gesange zu leisten hatte, und wir sehen die einzelnen Instrumente der Singstimme gegenüber in Wirksamkeit treten, vor Allem mit dieser gemeinschaftlich den Charakter des Tonstückes in bezeichnender Weise tragen.

Alles dieses tritt freilich vereinzelt auf, drängt aber immer mehr und mehr zu systematischen Neubildungen in der dramatischen Musik.

Ja, wir finden in einzelnen Opern sehr bestimmt das Zusammenfassen gewisser Situationen zur Gesammtwirkung ganzer Scenen, wie die moderne Oper diese bis zur höchsten Vollendung ausgebildet hat.

Schon hierdurch unterscheidet sich Gluck in sehr bemerkbarer Weise von seinen Zeitgenossen und Vorgängern, mit Ausnahme von Rameau, zum Theil auch von Traëtta.

Als er Opern zu setzen begann, hatte sich Händel längst von der Thätigkeit für die Bühne zurückgezogen.

Als er bis zum „Orpheus" gelangt war, waren Händel, insbesondere auch Graun, der 15 Jahre vor ihm sein Amt als Capellmeister in Braunschweig angetreten hatte, seit Jahren todt. Nur Hasse lebte und componirte noch nach wie vor.

Händel hatte, wie wir gesehen haben, Gluck Vorwürfe darüber gemacht, dass er sich mit seiner Oper: La caduta de' Giganti, zu viel Mühe gegeben habe. Die Schreibart dieses grossen Meisters, der in drei Wochen einen Messias componiren konnte, war freilich eine ganz andere.

Man darf indess mit einiger Bestimmtheit behaupten, dass Gluck von ihm nur sehr wenig gelernt, von dem reichen Schatze an Schönheiten, die seine Opern enthalten, nichts in seine eigenen Arbeiten aufgenommen habe. Wir haben gesehen, wie verstreut die dramatischen Anklänge und Anläufe in Händel's Opern gewesen sind. Zudem sagte Gluck das Contrapunktische in dessen Arbeiten offenbar nicht zu.

Hasse ist, wie mir scheint, völlig wirkungslos an ihm vorüber gegangen. Dass Gluck ihn gekannt habe, ist nicht zu bezweifeln, d dieser Meister schon zehn Jahre vor ihm in die Oeffentlichkeit getrete war und seine letzte Oper für Dresden erst im Jahre 1769 gesetz hatte, später in Wien lebte und in Deutschland, England und Italie zu den bekannten Grössen gehört hat.

Aber was hätte Gluck aus diesem verschwommenen Wust vo Arien lernen sollen, die, ohne Charakter und Ernst, nur die Aufgab hatten, dem Augenblicke zu dienen?

Anders stand es mit Graun, in dem eine dramatische Ader pul sirte und der wiederholt es versucht hat, seinen Opern, wenn auch nu im Einzelnen, den Ernst und die Grösse aufzuprägen, welche die tra gische Muse in Anspruch nehmen muss. Aber er hatte es doch nirgend zu einem System gebracht. Und dass Gluck je in die Lage gekom men wäre, ihn und seine Werke kennen zu lernen, darüber ist nicht bekannt.

Von den italienischen Operncomponisten zweiten und dritten Ran ges aus jener Zeit zu reden, verlohnt sich kaum. Sie arbeiteten All charakterlos nach der Schablone der alten Oper.

Neben der glanzvollen Erscheinung Traëtta's könnten nur noch Jomelli und Majo in Frage kommen.

Beide haben ihrer Zeit, der erstgenannte auch in Deutschland (al Obercapellmeister des Herzogs Carl von Württemberg), mit beson derem Glanze gegenüber gestanden.

Jomelli insbesondere war vielen anderen Operncomponiste durch die Weichheit seiner Formen und die Süsse seiner melodische Erfindungsgabe überlegen. Er war mit Gluck in gleichem Alte Majo mehr als 30 Jahre jünger.

Für das musikalische Drama sind beide nicht von bleibender Be deutung gewesen. Sie sind mit der Mehrzahl ihrer Collegen gekomme und gegangen.

Der Einzige, der noch in Rede kommen könnte, ist Piccini, de später in Paris Gluck's Nebenbuhler und Antagonist werden sollte un von dem behauptet worden ist, dass er schon vor seinem Abgange au Italien (1770) 130 italienische Opern geschrieben habe.

Piccini war in seinem Vaterlande ein mit Recht berühmter Ton setzer. Seine komischen Opern bilden ein werthvolles Glied in de Kette der historischen Entwickelung dieses Musikgenres. Wenn ma ihm nicht unmittelbar die Erfindung des Ensembles auf der Bühne zu schreiben will, so ist er doch in jedem Falle derjenige Meister gewese

der diesen ungeheuren Fortschritt in der dramatischen Musik zuerst praktisch eingeführt, ausgebaut, cultivirt hat.

In der Erfindung der Melodie war er von grosser Bedeutung. Seine Arien waren von breiter Anlage und, wenn auch den alten Formen unterthan, doch oft in einer Cantilene gesetzt, deren Schönheit die meisten Arbeiten seiner Zeitgenossen in seinem Vaterlande übertraf. Man findet in ihnen Vieles, was an Mozart's Melodienbildung vorausklingt.

Aber auf Gluck, der seinen Opern in Italien in jedem Falle begegnet sein wird, kann Piccini nicht Einfluss gewonnen haben.

Als er seinen grossen Zeitgenossen später direct gegenüber treten musste, war Gluck ein fertiger Componist und Piccini's eigener Styl ein ganz anderer geworden, als er ihn vorher in Italien cultivirt hatte.

Ich vermeide es daher, auf den vielfach bekannten und in seinen Einzelheiten historisch hinreichend erörterten Kampf der Gluckisten und Piccinisten zu Paris einzugehen. Er war ein Symptom für die damals dort herrschenden musikalischen Zustände; für die Entwickelung der Opernreform durch Gluck war er ohne Belang, weil diese Reform bereits vollendet war, als der Kampf (nach der ersten Aufführung der Armide zu Paris) in sein letztes und schärfstes Stadium trat.

Nur die beiden grossen französischen Tonsetzer konnten in ihrer Thätigkeit und in ihren Erfolgen einem Manne wie Gluck es war imponiren.

Lully hatte, wie wir gesehen haben, vorbereitend gewirkt, vorbereitend in der Scenerie der Bühne, in den für diese bestimmten Gedichten, in der Musik.

In Rameau war das musikalische Drama weit vorgeschritten, gehoben, der Reife der Vollendung nahe gerückt. Als er 1734 seine erste Oper auf die Bühne brachte, war Gluck 20 Jahre alt. Castor und Pollux sowie Dardanus gehörten den Jahren 1737 und 1739 an, und als der Schöpfer dieser Opern im Jahre 1764 gestorben war, hatte Gluck bereits den Orpheus componirt.

Es ist bekannt, dass Gluck (nach seinem Aufenthalte in London) in Paris gewesen ist. Dass er von Rameau's Opern, deren Blüthe gerade in jene Zeit (1746) fällt, keine Kenntniss genommen haben, nicht mindestens eine von ihnen auf der Bühne gesehen haben sollte, ist sehr wenig wahrscheinlich. Dass er Castor und Pollux gekannt, ist nachgewiesen. Dass aber diese französischen Dramen auf ihn und seine Compositionsweise irgend eine andere als ganz allgemeine Einwirkung ge-

habt haben könnten, davon findet man nirgends eine Spur. Die erste Opern, in denen sein dramatischer Geist hervortritt, La Semiramide riconosciuta und Telemacco, den Jahren 1748 und 1749 an gehörig, lassen nicht den geringsten Einfluss jenes grossen Tonsetzers auf ihn erkennen. Was diese beiden Opern auszeichnet, liegt nicht auf dem Gebiete der Rameau'schen Schöpfungen, und wenn in dem Telemacco das Arioso bedeutsamer als sonst hervortritt und die Abrundung der Scenen und der Handlung aus der gewöhnlichen Ordnung der italienischen Concertoper herausstrebt, so ist doch offenbar der musikalische Gedanke mehr hierfür entscheidend gewesen, als die Anlehnung an äusserlich Gegebenes.

Wäre das Letztere der Fall gewesen, dann würde sich auch der declamatorisch pathetische Styl der altfranzösischen Oper erkennbar ausgedrückt haben. Beide Opern, wie sehr sich in ihnen eine neue und von der bisherigen Richtung abweichende Tendenz kundgiebt, gehören ausschliesslich der italienischen Musikrichtung an.

Man sieht bei genauester Prüfung alles dessen, was als Material die Grundlagen für die Beurtheilung dieser schwierigen Frage bietet, dass Gluck weder in Händel noch in Rameau einen Stützpunkt für seine reformatorischen Ideen gefunden, dass er diese vielmehr lediglich aus sich selbst geschöpft hat.

Rameau kann, wenn überhaupt, erst für diejenigen Opern einen Einfluss geübt haben, die für Paris componirt waren; und so viele Anhaltepunkte für eine solche Voraussetzung auch vorhanden sein mögen, ich möchte meinerseits bezweifeln, dass eine derartige Einwirkung vorhanden gewesen sei.

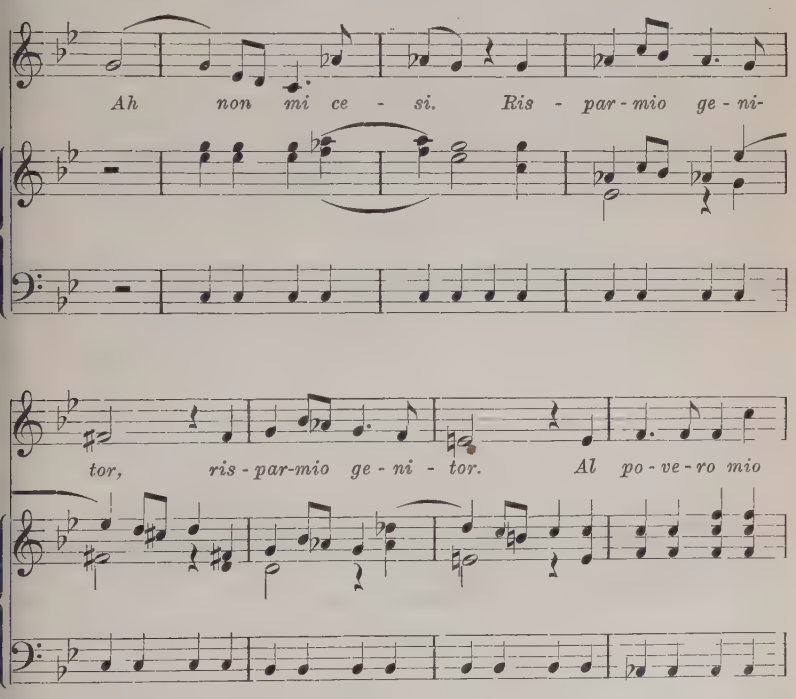
Die Form der Gedichte, die Gluck für diese letzten und besten seiner dramatischen Arbeiten zu benutzen hatte, drängte eben auf die pathetische Form der Recitative hin, die sich, was die Declamation anbetrifft, denen der Rameau'schen Oper nähert.

Sollten nicht aber zwei Männer, von denen jeder auf seiner Bahn demselben Ziele zustrebte, die beide die Wahrheit in der Darstellung als ihre Aufgabe betrachtet haben und die die Auffassungsfähigkeit, das Aufnahmebedürfniss ihres Publikums genau kannten, nicht durch ihre Inspirationen auf denselben Weg gedrängt worden sein, ohne dass der eine sich den anderen zum Vorbilde genommen haben müsste?

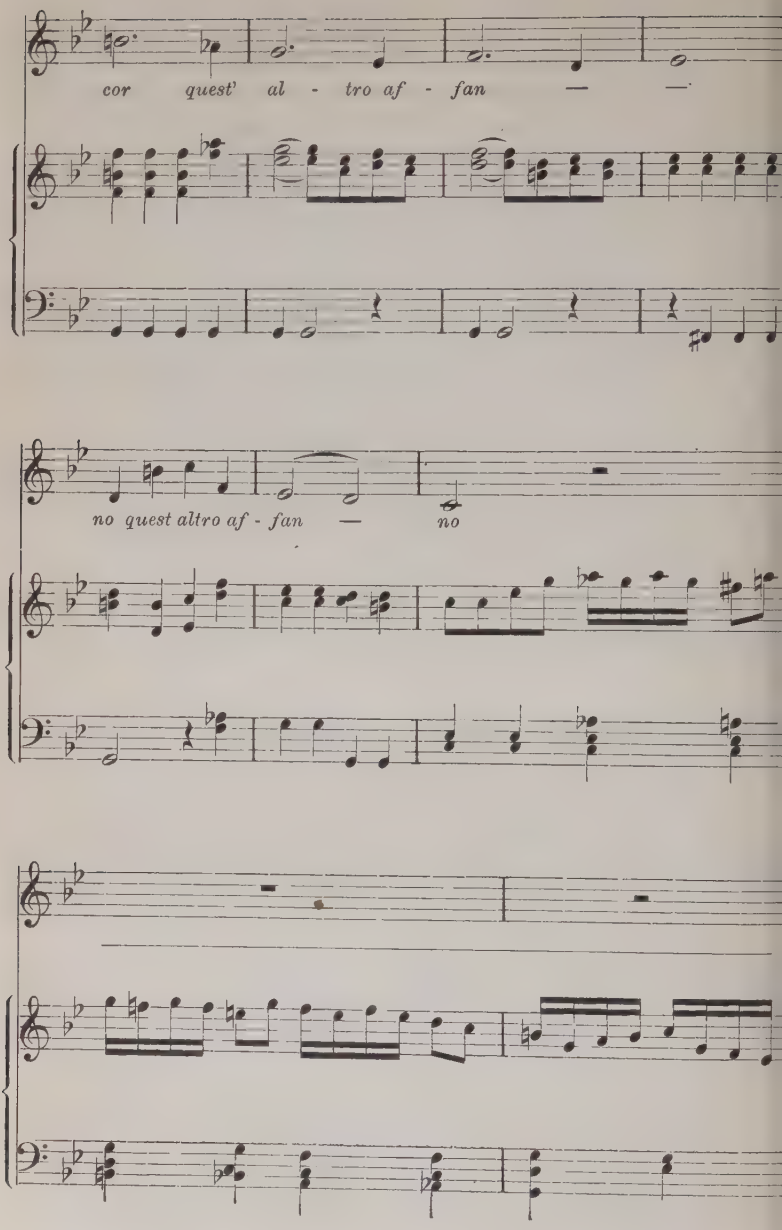
Mag man hierüber zweifelhaft sein können, ein directer Anhalt dafür, dass Gluck sich an Rameau angelehnt habe, liegt nirgends erkennbar vor.

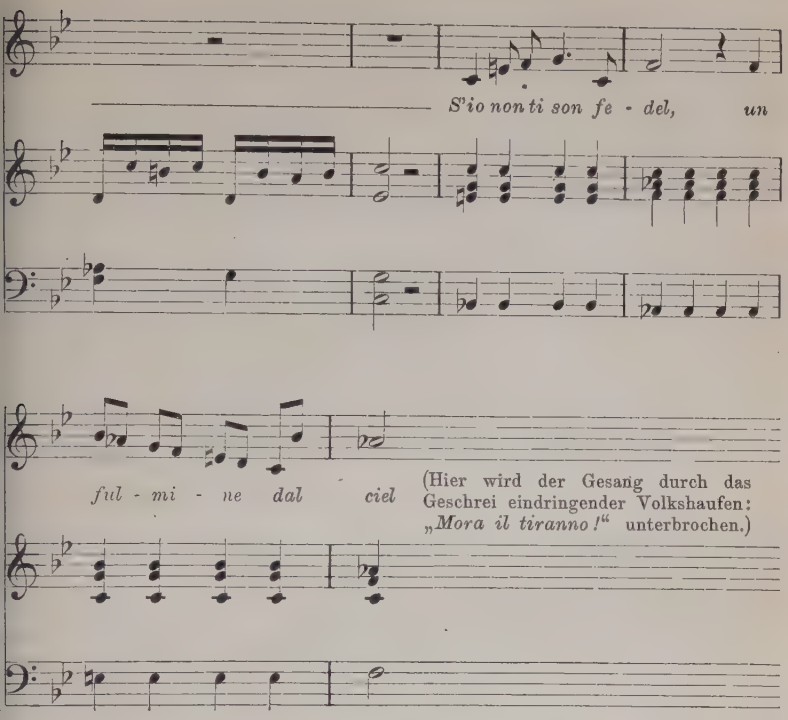
Nicht anders ist es mit Traëtta, der jünger als Gluck, zwar wie dieser mit künstlerischem Bewusstsein den Bann der italienischen Oper zu brechen versucht, es hierbei aber nicht über den Versuch hinausgebracht hat. In jedem Falle hat Gluck von ihm nicht gelernt. Ob er selbst sich an diesen angelehnt haben kann, ist nirgends mit einiger Sicherheit nachgewiesen.

Wenn ich weiterhin auf die Oper Gluck's in ihrer Besonderheit zurückzukommen haben werde, so habe ich doch schon von vornherein darauf hinzuweisen, dass die Ansätze zu ernstem und grossgedachtem Gesange sich vereinzelt auch in seinen ältesten Opern vorfinden. Eine dieser Arbeiten, Ipermnestra, 1741 für Venedig geschrieben, galt bisher für verloren. Ihre vollständige Partitur befindet sich aber nach neueren Forschungen im British Museum zu London und enthält den folgenden, dem Besten was Gluck geschrieben hat nahe kommenden Gesang, Act III, Scene VIII[1]):




[1]) Die Abschrift, der ich Vorstehendes entnommen, gilt nicht als durchaus correct. Es mögen darin immerhin kleinere Fehler enthalten sein.


cor quest' al - tro af - fan — —
no quest altro af - fan — no




Ich beginne die Besprechung von Gluck's älteren Opern mit ler im Jahre 1748 für Wien componirten, von Metastasio gedich- eten Oper:

La Semiramide riconosciuta,

inem Werke, das zwar durchaus auf dem Boden der Grossmuthsoper teht, wie wir diese bei Händel, Graun und Hasse kennen gelernt aben, die aber in einzelnen ihrer Theile bereits den grossen drama- ischen Tonsetzer ahnen lässt, der, über die bisherigen Formen fort- reifend, da, wo es nöthig schien, die Bravourarie bei Seite schob, m an ihre Stelle dramatischen Gesang treten zu lassen.

La Semiramide war zur Feier des Geburtstages der Kaiserin Iaria Theresia componirt worden und es war daher auch schon aus ieser Veranlassung geboten, dass ihr die Form blieb, welche die für ie Hofoper einmal eingeführte war.

Es war neben dem Grossmuthsinhalte eine echte Intriguenope nach den damals geltenden Bühnenerfordernissen. Wäre an diese etwas anders gestaltet worden, als dies gebräuchlich war, dann würd man, ähnlich dem Ausrufe der Hofdame, welche in dem Andersen' schen reizenden Mährchen die Rose bei Seite wirft, ausgerufen haben „Pfui! das ist ja natürlich!"

Semiramis, welche in Männerkleidung unter dem Namen Ninu in Babylon herrscht, wird hier von Sibaris, einem vornehmen Aegyp ter, erkannt; sie, die Tochter des Königs Vessor von Aegypten, i mit ihrem Bruder Mirteo am Hofe des Königs Zoroaster erzoge worden, wo Scytalkes, ein indischer Fürst, ihre Liebe erworben ha Sibaris, der Semiramis gleichfalls liebt, hat diesen mit Eifersuch erfüllt, so dass er sie, nachdem er mit ihr entflohen, auf der Fluch durchbohrt und in den Nil stürzt. Durch Zufall gerettet, hat sie sic für Ninus, den Thronerben von Babylon ausgegeben, und ist im B griff, Tamyris, die Erbin Zoroaster's, an einen der sie umwerben den Fürsten zu vermählen, als sie unter diesen, denen auch ihr Bru der Mirteo angehört, ihren ehemaligen Geliebten Scytalkes erkenn Diesen gerade wählt sich Tamyris zum Gatten.

Scytalkes hat Semiramis gleichfalls trotz der Verkleidung e kannt, und weiss im Augenblicke die auf ihn gefallene Wahl abz lehnen, indem er den ihm gereichten, von Sibaris vergifteten Beche durch den er als der Erwählte der Prinzessin bezeichnet werde sollte, von sich weist. Er wird von Semiramis vor der Gefah welche ihm von Seiten seiner Nebenbuhler droht, geschützt. Sie such sich gegen die Vorwürfe, die er ihr über ihre Treulosigkeit macht, z vertheidigen und bietet ihm ihren Dolch, um sie zu durchstossen, ve gebens an; Scytalkes glaubt an ihre Schuld und verlässt sie. Nac dem Mirteo den Hirkanes, einen scythischen Fürsten, der mit Hül des Sibaris die Prinzessin Tamyris in seine Gewalt bringen u mit ihr fliehen wollte, besiegt und verjagt hat, wird endlich Sibar als Verräther entlarvt. Semiramis verbindet sich mit Scytalk und Tamyris nimmt Mirteo zum Gatten. Das babylonische Vo aber erkennt Semiramis als seine Königin an.

Ich habe bei der vorstehenden Inhaltsskizze eine Menge unwesen licher Details bei Seite gelassen. Was ich mitgetheilt, wird zum Ve ständniss ausreichen.

Die Hauptpartie der Semiramide (Alt) war für Vittoria Tes eine nicht bloss durch ihre eminente künstlerische Stellung berühmt sondern auch aus der Jugendgeschichte Händel's und dessen R

drigo interessant gewordene Sängerin geschrieben. Von den übrigen Partien war Mirteo für Tenor, Tamyris, Hirkanes und Scytalke für Sopran, Sibaris für Alt gesetzt.

Die Symphonie (2 Hörner, Oboen) besteht aus zwei Sätzen. Der erste derselben (Allegro, G-dur $^2/_4$) enthält einige nicht uninteressante Stellen, ist aber im Ganzen, wie der zweite Satz, unbedeutend, fast ordinär. Nicht die geringste Andeutung weist auf den Ernst der nachfolgenden Handlung hin.

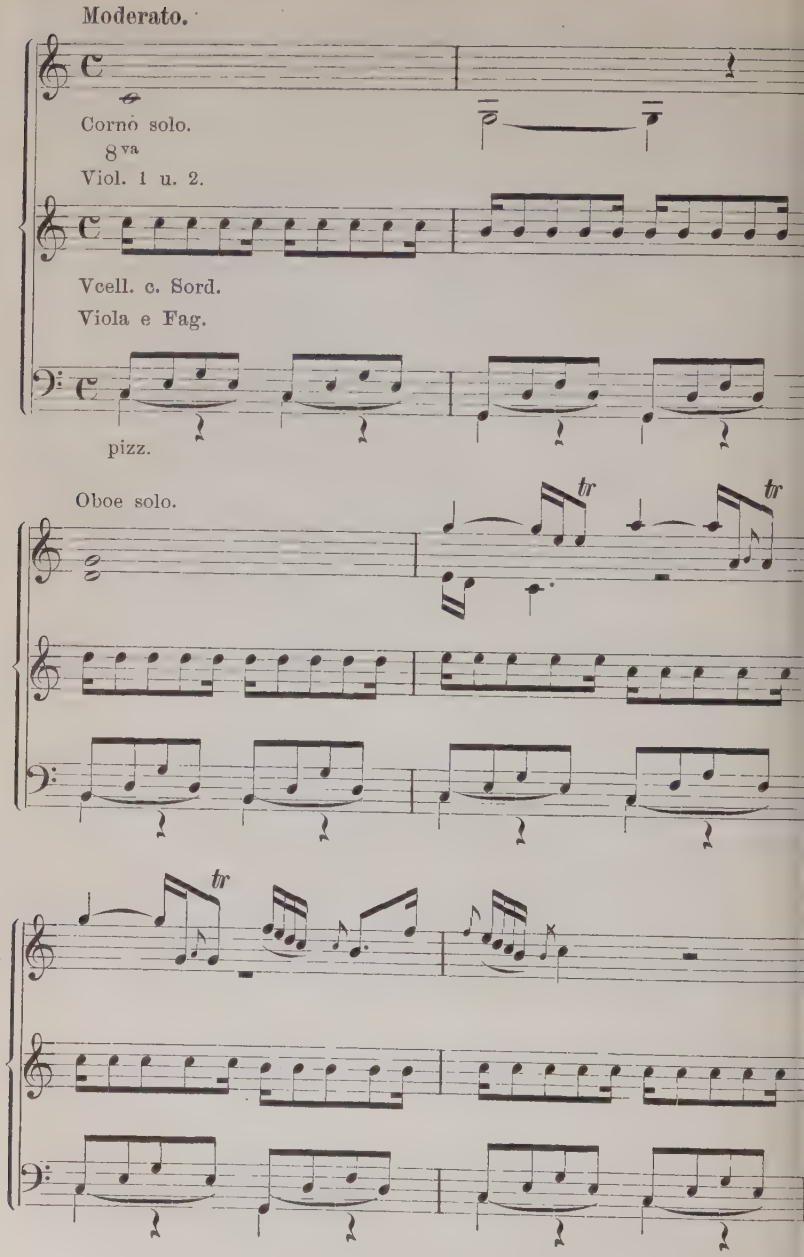
Dass im Uebrigen die Oper sich in Babylon und zwischen Personen der südlichen Zonen abspielt, ist in der Musik nirgends bemerkbar. Die Helden und Heldinnen derselben könnten jedem anderen Lande und Volksstamme angehören.

Secco-Recitative und Arien sind im Uebermaass vorhanden, die Chöre so unbedeutend wie möglich, der Festchor zu Anfang des zweiten Acts (A-moll $^3/_8$): Il piacer, la gioja scenda, mit seinen Sologesängen nicht ohne Grazie.

Die Arien, meist der alten Dacapoform angehörig, unterscheiden sich von denen Graun's und Hasse's dadurch, dass die Melodien im Ganzen weniger schnörkelig und altmodisch erscheinen. Freilich sind sie auch weniger gesangvoll. Der Coloratur ist ein in geringerem Maasse hervortretender Raum gewidmet; Gluck war eben nicht in dem Maasse Sänger und Gesangscomponist, wie seine beiden genannten Zeitgenossen es gewesen waren.

Dagegen erhebt er sich in einigen dieser Stücke weit über das Niveau des zu seiner Zeit der Regel nach angewandten Maasses der Musik, weniger in der Erfindung und in melodischer Schönheit, als im Ausdruck, in der dramatischen Auffassung und in der Benutzung der Begleitungsinstrumente.

Hierher rechne ich zunächst die Tenorarie des Mirteo im zweiten Acte (C-dur C): Fiumicel che s'ode a pena, in welcher über der, den ganzen ersten Satz beherrschenden Figur der Violinen:


Moderato.
Cornó solo.
8va
Viol. 1 u. 2.
Vcell. c. Sord.
Viola e Fag.
pizz.
Oboe solo.
tr
tr
tr

die Soli des Horns und der Oboe concertirend die Gesangsstimme begleiten, indem sie die Ruhe einer idyllischen Naturscene besingen.

Hier ist die Situation in so charaktervoller Süsse und friedlicher Heiterkeit dargestellt, wie dies nur immer in den ähnlichen Scenen des Orpheus und der Armida dem Meister gelungen ist. Man sieht in diesem einen Stück, dass Gluck weit hinausragte über die dramatischen Componisten seiner Zeit und dass, wenn er gleich deren Formen und die schablonenmässige Auffassung der alten Oper festhielt, es doch schon Augenblicke gab, in denen er seiner innersten Natur gerecht zu werden das Bedürfniss fühlte.

Mehr noch zeigt sich dies in der Arie der Semiramide, welche im zweiten Acte dem grossen accompagnirten Recitative der Königin mit Scitalce folgt.

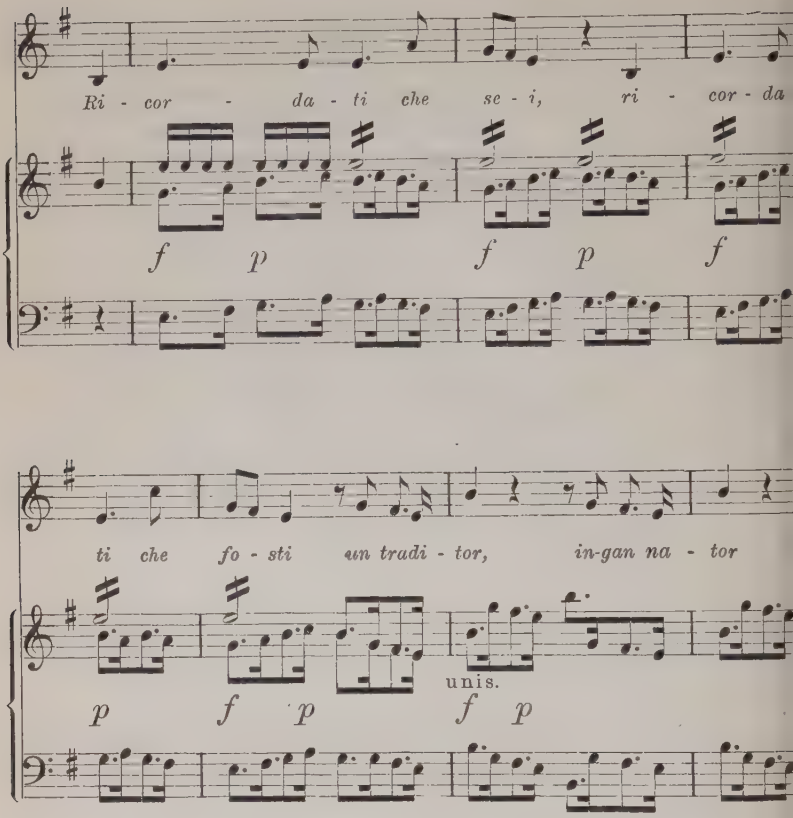
Diese Arie: Tradita, sprezzata (G-moll C), steht auf dem Boden der Situation, in der es der Königin nicht gelungen ist, den Verdacht der Treulosigkeit gegen den von ihr immer noch geliebten Mann zu beseitigen. Sie ist ein durchweg aufgeregtes Musikstück, nur von dem Streichquartett begleitet, das aber nicht allein in Begleitungsformen auftritt, sondern in lebhaftem Gange der Gesangsstimme folgt und deren Cantilene ergänzt. Es tritt der Gesang ohne Ritornell auf die Schlussworte des Recitativs: O crudettade, o pena! direct ein. Die Worte sind wahrhaft dramatisch declamirt, der Gesang im tragischen Sinne hoch aufschwellend, wie er zu jener Zeit wohl nur selten von der Bühne herab gehört worden sein mag. Er zeigt den grossen Tonsetzer auf der ersten Stufenleiter seiner dramatischen Zukunft. Ist hier auch noch nicht die Formengewandtheit und die Beherrschung des melodischen Flusses, wie die späteren Gluck'schen Opern diese zeigen, vollkommen ausgeprägt, so ist doch schon genau erkennbar, dass Gluck im weiteren Fortschreiten seiner Thätigkeit sich aus den Banden losringen musste, die ihn damals noch fesselten.

Dieselben Bemerkungen würde ich zu der Arie der Semiramide im dritten Acte (E-moll C): Fuggi degli occhi miei, wiederholen müssen, in welcher die Fürstin dem entlarvten Verräther Sibaris siegreich gegenübersteht. Hier ist die dramatische Behandlung noch energischer als in dem vorbesprochenen Stücke. Die Bewegung der Orchesterinstrumente in dem meist dreistimmigen Satze ist schwungvoll und fest und erreicht bei den Anfangsworten vor der Fermate des ersten Satzes:

Fuggi degli occhi miei
Perfido traditor!

eine Höhe, die bei der Stelle:

Ricordati, che sei!




unter den in Sechzehnteln zitternden ersten Violinen und in der zwi schen der zweiten Violine und dem Bass in Terzen sich unruhig be wegenden Figur bis zum Schlusse in gewaltiger Aufregung weiter stürm

In den beiden genannten Arien ist nichts Conventionelles, kein Concession an die Sängerin, die nicht dramatisch gerechtfertigt wär nichts, was dem figurirten Gesange der berühmten Tesi, für welch die Rolle der Semiramis geschrieben war, entgegengekommen wäre

Aber auch hier schon ist die Einfachheit der Mittel bewundern werth, durch die Gluck seine Wirkungen zu erreichen sucht und i

denen er in seinen späteren berühmten Opern kaum weiter gegangen ist, als hier am Anfange seiner Reformen.

Der Semiramide folgte im Jahre 1749 die für Rom componirte Oper:

Telemacco,

ein Werk, welches mehr noch als jene auf dem Boden der naturgemäss nothwendigen Entwickelung des Componisten sich bewegt.

Ich habe vorgreifend dieser Oper bei Besprechung von Traëtta's Iphigenia gedacht.

Das Gedicht, natürlich aus Metastasio's Feder, gehört nur in bedingtem Maasse der herkömmlichen Opernrichtung an. Es ist eine Zauberoper, welche ihren Höhepunkt später in Gluck's Armide gefunden hat, der sie nach vielen Seiten hin ähnlich ist.

Auch bei ihr würde R. Wagner's Behauptung nicht zutreffen, dass in der alten Oper Alles immer gut habe ausgehen müssen. Denn hier bleibt die von Ulisse verlassene Zauberkönigin Circe allein und verzweifelnd auf ihrer Insel zurück.

Telemacco in Begleitung des Merione, Sohnes des Königs Idomeneo auf Creta, hat, seinen Vater Ulisse suchend, an der Insel der Circe Schiffbruch gelitten und ist von Asteria, der Tochter des Idomeneo, Königs von Creta, der Schwester Merione's gerettet, dort gastlich aufgenommen worden. Auch Ulisse weilt, von der Zauberin, die ihn liebt, zurückgehalten und verborgen auf der Insel. Seine Gefährten sind, in Bäume, Thiere, Pflanzen, Steine verwandelt, zu ewiger Gefangenschaft verdammt.

Asteria und Telemacco lieben sich. Die erstere ist von Circe vor Jahren aus Creta entführt worden; sie kennt ihre Heimath und ihre Herkunft nicht. Um sie wiederzufinden hat sich Merione von Creta aus dem Zuge des Telemacco angeschlossen.

Circe hat dem Ulisse die Freiheit versprochen, indess sucht sie ihn mit allen Künsten der Täuschung und des Zaubers zurückzuhalten. Merione und Telemacco gelangen durch Zufall in den Wald, der die verzauberten Gefährten des trojanischen Helden birgt. Von diesen verlangt Telemacco Auskunft über das Schicksal seines Vaters und erfährt, dass er auf der Zauberinsel weile. Circe führt ihn in seine Arme und entzaubert auf dessen und der übrigen Schicksalsgenossen Bitten auch die Gefährten.

Ulisse hatte seiner Zeit Asteria, die Tochter des Idomeneo, seinem Sohne zur Gattin bestimmt. Er bereitet jetzt die Schiffe, die

er aus dem Schiffbruch gerettet, sowie die des Merione zur Fluch vor, während Circe die Geister der Unterwelt beschwört, um vo ihnen Hülfe gegen das Entweichen des Ulisse zu erlangen, der durc gespenstische Täuschung zurückgehalten werden soll. Die Antwor der Unterirdischen ist: Ah, tremi l'indegno, che Circe tradi Sie melden dem Telemacco im Traume den Tod der Penelope lassen ihm die Zerstörung der Königsburg auf Ithaca erscheinen un warnen ihn, mit dem Vater dorthin zurückzukehren. Ulisse zweifel an der Wahrheit des Traumbildes und weigert sich, Asteria, dere Abkunft ihm fremd ist, auf der von Merione vorbereiteten Fluch mit sich zu nehmen. Circe will die Verzweifelte dazu verleiten, di Schiffe des Ulisse zu verbrennen und sendet sie zu diesem Zwecke a das Ufer, wo Telemacco vergeblich den Vater, der Asteria für ein Truggestalt der Circe hält, umzustimmen sucht. Hier erkennt Me rione sie an einem Kleinod als seine Schwester, die Tochter des Ido meneo. Ulisse umarmt sie als die Braut des Sohnes. Sie besteige die Schiffe und fliehen. Zu spät erreicht Circe das Ufer. Verzweifeln vernichtet sie die Insel mit Allem, was ihr angehört. Auf den Weheru ihrer Frauen: Circe! pieta! antwortet sie:

Non v'è pietà! Non l'anno
Per me l'Averno e il Ciel.
Cosi potessi nel mio dolor profondo
Ithaca subissar, la Grecia, il mondo!

Fast jede Nummer der merkwürdigen Composition dieses Drama zeigt Gluck als Reformator der ernsten Oper. Der Fortschritt sowoh gegen den bisherigen Opernstyl und gegen die Bedingungen, welche man an diese stellte, wie insbesondere in Hinsicht der Gesammtauf fassung der Situationen und der dramatischen Erfordernisse ist riesen gross. Nur Weniges erinnert an die Arienoper der Italiener, in der de Bravourgesang jede Scene, jedes Musikstück beherrschte. Declamatio und Melodie, Ausdruck der Leidenschaften und des Gefühls, Alles ord net sich schon hier der Handlung und ihren Erfordernissen unter.

Schon der stolze Schwung, in welcher die Ouverture beginnt (es is dies die später für Armide benutzte Ouverture), zeigt an, dass hier ei anderer Geist weht als der, der sonst in den altitalienischen Opern i nichtssagenden Symphonien sich breit machen durfte.

Die Introduction der Oper (man kann die den Anfang derselbe bildende Folge von Musikstücken füglich so nennen) mit den zwische die Chöre eingestreuten Balletsätzen, von denen derjenige Nr. 3 (A-mol

$^3/_4$) lebhaft an den Opferchor der tauridischen Iphigenia (Act II) erinnert, athmen in ihrer charakteristischen Zusammengehörigkeit einen ganz anderen Geist, als die grosse Mehrzahl der Chöre der alten Oper, aus denen ich Einzelnes bei der Besprechung der Graun'schen und Hasse'schen Opern habe hervorheben können. Die bei der Wiederholung des ersten Chors eintretenden Soli der Circe (welche mit ihren Gefährten in heiliger Handlung das Orakel befragt), der Asteria und des Telemacco bilden ein ganz neues Element in der dramatischen Musik, deren rhythmisch melodiöser Gang zwar nicht die volle Freiheit der modernen Oper athmet, wohl aber dieser entgegenstrebt.

Sehr bezeichnend ist der plötzliche Eintritt des Chors: Ahi che fielo sventurato (E-dur C), auf den vorhergehenden Ausspruch des Orakels, das der Circe ihre Verurtheilung zu ewigen Leiden verkündet. Man findet hier unverkennbar den Embryo des Gedankens, welcher, in Es-dur verlegt und erweitert, in dem Trauerchor der Thebaner in der Alceste nach der Verkündigung von dem bevorstehenden Tode Admet's wiederkehrt.

Dieses, schon bei Lully, Rameau und Traëtta beobachtete Zusammenfassen verschiedener Musikstücke zu einer harmonischen in sich abgeschlossenen Scene, welche die ältere Oper sonst so gut als gar nicht gekannt hat, ist ein charakteristisches Merkmal dramatischen Fortschritts, der in der vorgedachten Einleitung der Oper nicht zufällig und vereinzelt auftritt. Schon im ersten Acte findet man zwei fernere Gruppen von ähnlicherweise zusammengehörigen Musikstücken und der zweite und dritte Act enthalten deren gleichfalls. Gluck hatte begriffen, dass die Zersplitterung des Dramas durch die endlosen Secco-Recitative, deren übrigens der Telemacco noch eine sehr umfangreiche Menge enthält, und durch die zahlreichen Arien der Einheit der Handlung und des dichterischen wie musikalischen Gedankenstroms verderblich sein müsse.

Im Uebrigen tritt in den Recitativen bei jeder bedeutenderen Wendung des Dialogs und der Handlung das Accompagnement oft mit sehr bezeichnender thematischer Behandlung ein und unterbricht wohlthätig die ungewöhnliche Breite der Secco-Recitative. Diese wird nicht selten mit ariosen Sätzen (Cavate) durchflochten, die meist in sehr schöner Melodie und in wahrhafter Gefühlstiefe geschrieben sind.

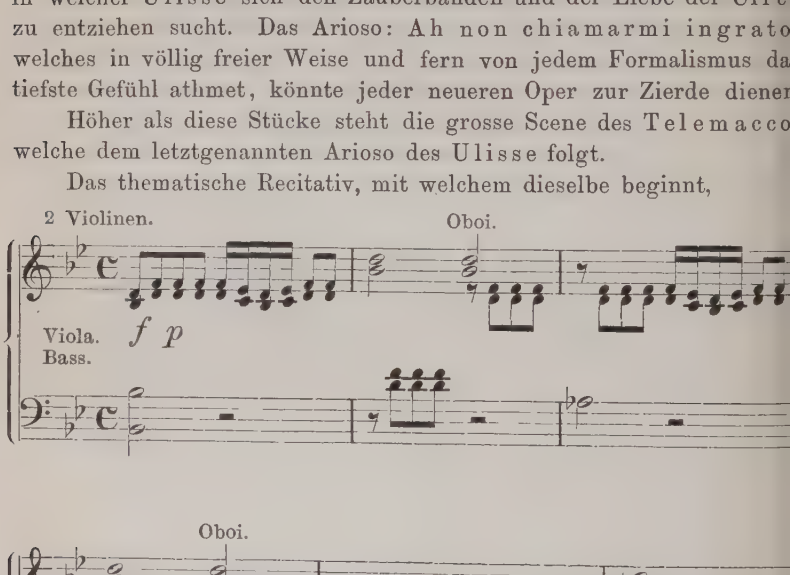
Aber auch die Arien erheben sich weit über den Charakter der alten Dacapo-Arie, wenn sie gleich die Form derselben meist bewahren. Sie streben, selbst wo der Gesang in die Coloratur übergeht, doch unverkennbar dem dramatischen Ausdruck zu.

Dies tritt schon in der Arie der Circe des ersten Acts, Nr. (C-dur C): In mezzo a un mar crudele, hervor, mehr noch in de Arie des Telemacco, Nr. 6 (D-dur C): Non dirmi ch'io viva welche, ohne Ritornell eintretend, in feurigem Fluss daherbrausend kaum noch die alte Arienform erkennen lässt. Am meisten aber ent wickelt sich Gluck's erwachender Sinn für das musikalische Dram in der Arie des Telemacco, Nr. 9 (Es-dur C): Se per entro all nera foresta, welche, im grossen Style geschrieben, in breitem Gang und in gewaltigen Accenten die Motive des Beschwörungsduetts au dem zweiten Acte der Armida enthält und ursprünglich eine Arie de Juno in Gluck's 1748 componirter Oper: Le Nozze d'Ercol e d'Ebe gebildet hat. Es ist dies einer jener Höhepunkte der alte Oper, von welchem aus der grosse Meister den weitschauenden Blic in die Zukunft gethan, ihre ersten Gebilde vor seinem prophetische Geiste aufsteigen sah.

In gleicher Weise überraschend ist die Scene V des ersten Acts in welcher Ulisse sich den Zauberbanden und der Liebe der Circe zu entziehen sucht. Das Arioso: Ah non chiamarmi ingrato welches in völlig freier Weise und fern von jedem Formalismus da tiefste Gefühl athmet, könnte jeder neueren Oper zur Zierde diene

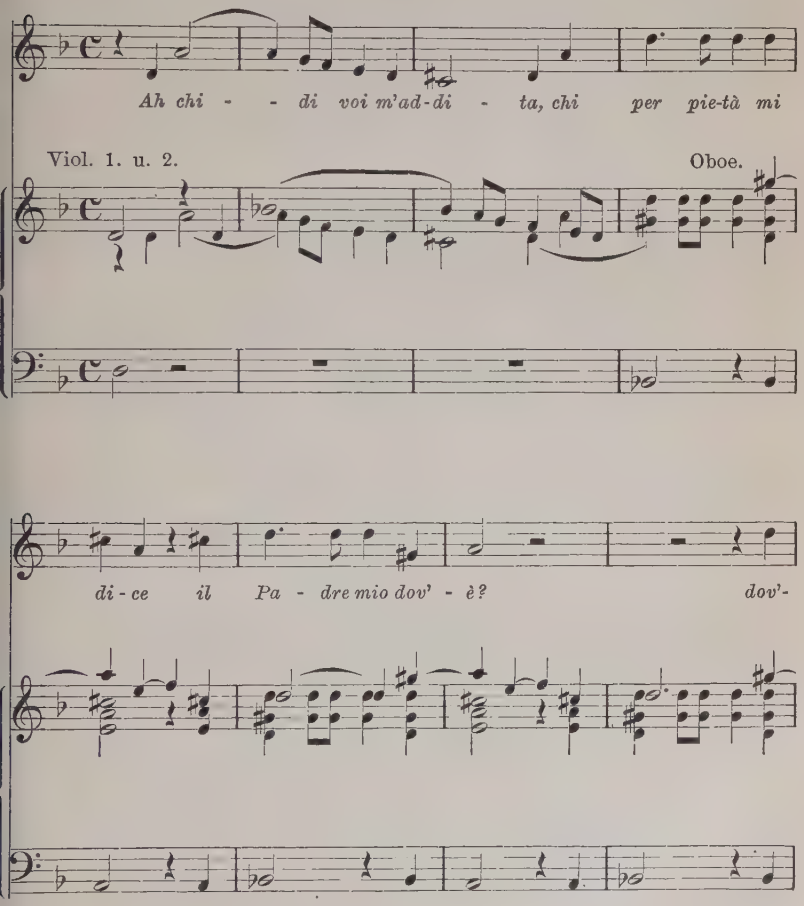
Höher als diese Stücke steht die grosse Scene des Telemacco welche dem letztgenannten Arioso des Ulisse folgt.

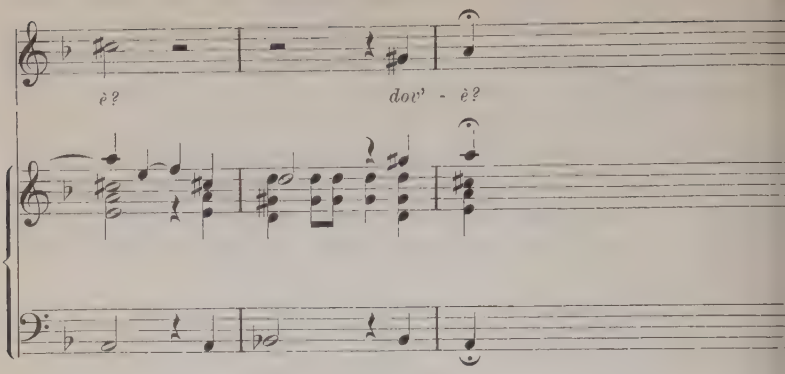
Das thematische Recitativ, mit welchem dieselbe beginnt,



ist von höchster Schönheit, der vierstimmige Chor der verzauberten Gefangenen (D-moll C): Quai tristi gemiti, qual mesta voce, von tiefstem Ernst erfüllt, der sich gegen den Schluss hin zu tragischer Grösse steigert.

Telemacco richtet an die Unsichtbaren die Frage, wo Ulisse verborgen sei. In der düsteren Umgebung des Zauberwaldes klingt in den uns aus der Iphigenia in Aulis bekannten Tönen eine Stimmung an, die, wie ernst und treffend Gluck diesen Satz später verwendet haben mag, hier nicht glücklicher geschildert werden konnte.






Höchst frappant aber wirkt es, dass der Chor in der höheren Ton art (A-moll) mit demselben Motiv antwortet.

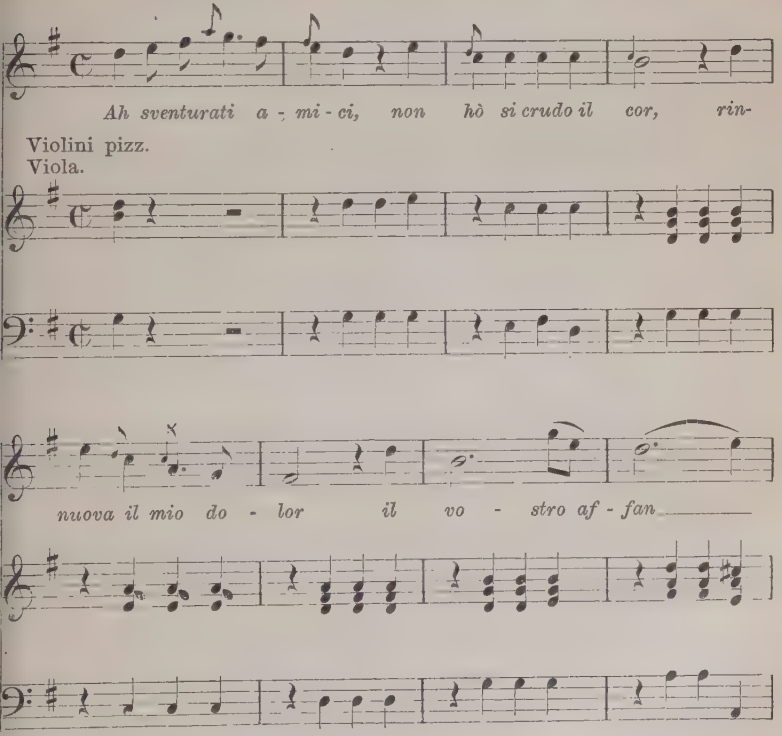
Wer möchte hiernach noch in Zweifel darüber sein, dass in Gluck's Seele die Wiedergeburt der Oper bereits begonnen hatte, als diese Ge danken in ihm entstanden. Sie waren einige Jahre früher in ihm er wacht, als Graun's oben besprochene Opern Armida und desse Silla componirt wurden, in denen, freilich in engeren Grenzen, doc unzweifelhaft das Bestreben dramatischerer Gestaltung der Operngc dichte sichtbar wurde; aber es war auch dieselbe Zeit, in der Hasse' Oper ein noch keineswegs überwundener Standpunkt war.

Ich füge hinzu, dass dieser erste und bedeutungsvollste Act de vorliegenden Oper noch ein sehr schönes Terzett, Nr. 5 (F-dur C Chio sperial cor mi dice, zwischen Merione, Asteria (Sopra und Telemacco (Alt) enthält und dass er mit einer Reihe von Sätze schliesst, die man in ihrem Zusammenhange füglich als ein Finale b zeichnen könnte. Hier zeichnet sich besonders der Anfang des Qua tetts Nr. 10 (Circe, Merione, Telemacco und Ulisse) durc charakteristischen Fluss und sichere harmonische Führung der Stim men aus.

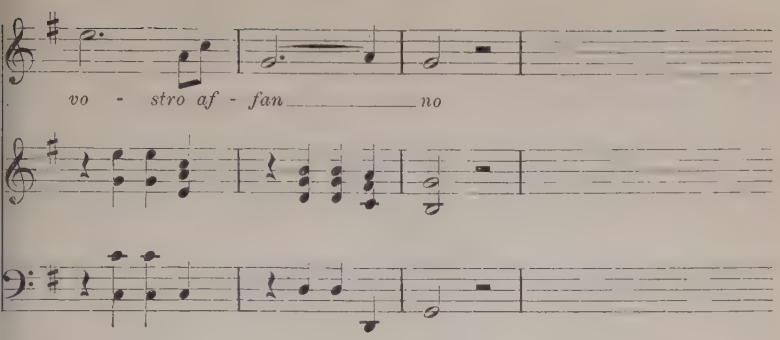
Ihm gegenüber verliert das folgende Allegro: Oh, come in u momento, in hohem Grade an Wirkungsfähigkeit. Der Ausdruc der Freude und des in ihr heiter pulsirenden Lebens war Gluck Gabe nicht. Man steht hier ebenso wie in dem sich gleichmäss wiederholenden Schlusschor des Acts vor einem altmodisch und e findungslos gedachten Musikstück, dem der innere zündende Funk fehlt.

Von dem Augenblick an, mit dem der Meister sich wieder auf dramatischem Boden fühlt, ist er sogleich ein Anderer. Seine grossartig angelegte Natur entwickelt sich sofort zu vollster Grösse. In dem das vorgedachte Allegro unterbrechenden Klagechor der Gefährten des Ulisse: Tu vivi e ci abbandoni, erhebt er sich wieder zu tragischem Ernste. Vor Allem aber strömt in der gefühlvoll schönen Cavata des Helden der volle Erguss eines lyrischen Gesanges aus, der in grosser Einfachheit melodisch in die Seele dringt (siehe das folgende Beispiel).

Abgesehen von dem die bisherigen musikalischen Formen der Oper in nicht geringem Grade verleugnenden Inhalte dieser Musik ist es besonders bemerkenswerth, dass der Chor, der früher nur in ganz formalistischer Weise behandelt wurde, hier selbständig mitwirkend eingeführt wird. Wir finden ihn, abgesehen von dem Anfange und dem Schlusse des Actes, in den Geisterchören charakteristisch



no; ah sven - tu - ra - ta mi - ci, non hò si crudo il
cor, rin - nuova il mio do - lor il vo - stro af-
fan no, rin - nuova il mio do - lor — il




uftretend und werden ihm in den von der Zauberin heraufberufenen eistern der Unterwelt noch einmal in gleicher Weise begegnen. In llen diesen Sätzen gewinnt er nicht allein dramatische Bedeutung, ndern auch musikalisches Fleisch und Blut. Man erkennt in ihm ie Vorgänger der Chöre der Iphigenien und der Armide. Wenn n Graun's fast gleichzeitiger Iphigenia zum ersten Male das grieische Volk an dem Altare der Göttin das Opfer der Fürstentochter erlangte, wenn Traëtta später in seiner Iphigenia die Scythen ie den Chor der Eumeniden dramatisch zu gestalten suchte, wie weit aren diese Versuche der Einführung des handelnden Chors auf der ühne entfernt von dem, was Gluck in dieser Oper von ihm gefor-ert und für ihn geleistet hat.

Nicht entfernt ist Aehnliches in den Händel'schen Opern zu emerken gewesen.

Gerade in der Verbindung dieses Umstandes mit dem dramatischen ewusstsein, das sich in den ariosen Elementen der Oper sowie in deren rien ausdrückt, finde ich den grössten Fortschritt nach der Bahn hin, e Gluck weiterhin mit so grossem Glanze beschritten hat und le ihm seine hohe geschichtliche Stellung zur dramatischen Kunst nweist.

Im zweiten Acte tritt besonders bemerkenswerth die bereits oben ngedeutete zweite Scene hervor, in welcher Circe die Geister des rcus beschwört, um durch Täuschungen des Ulisse und des Telemacco die gefürchtete Flucht des ersteren zu hindern.

Ein langes und bedeutungsvoll componirtes Recitativ mit Accompagnement führt zu der Arie Nr. 3 (G-moll C, Andante maestoso): all orrido soggiorno, in welcher das Grauen, das die Zauberin ei der Beschwörung empfindet, mit dem Willen, die Geister des hreckens sich dienstbar zu machen, meisterhaft wiedergegeben ist.

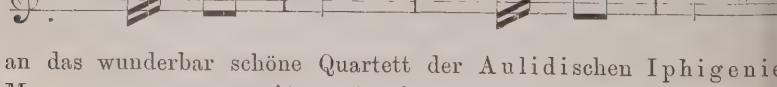
Hier hört jede Annäherung an Form und Inhalt der alten Concer oper auf. Situation und Charakter sind die der modernen grosse Oper. Es sind die Motive, die Gluck später in seiner Armida de Furie des Hasses zu den Worten: Amour, sors pour jamais unte gelegt hat.

Der folgende Chor: Qual voce possente (G-moll $^2/_4$), spä ter wiederholt von Gluck verwendet, ebenso die weiteren Sätze d Circe und des Geisterchors erheben sich zu vollster tragischer Höh Die ganze Scene bildet eine Folge von Einzelsätzen, die aus einem Gu geschaffen ein in sich untrennbares Ganze darstellen.

Die rührende Arie des Telemacco (Nr. 5, H-moll C) mit de obligaten Solo-Oboe erwähne ich nur, um nicht glauben zu mache dass die Oper ausser den speciell genannten Stücken nicht noch ein grosse Anzahl von Nummern enthalte, die auch jetzt noch der anerke nenden Betrachtung werth wären.

Am unzweideutigsten tritt neben der eben besprochenen Scene d Circe Gluck's reformatorischer Genius in der Arie des Ulisse, Scene I (Allegro, B-dur C): Freme gonfio di torbide spume, hervo in der er, sich weit über die Bilder des Textes erhebend, in gan grossen Zügen die Leidenschaft und den stolzen Geist des Helden zeich net. In brausender Bewegung stürmt der Strom der aufgeregte Empfindung daher, ruhelos bis zum Schluss. Auch hier sind die El mente des Gesanges der Furie des Hasses aus dem dritten Act der Armide: Plus on connait l'amour, niedergelegt.

Von melodischem Reiz und hohem Wohlklang legt das Terzet Scene V (C-dur $^6/_8$, Asteria, Merione, Telemacco), Zeugniss ab. D breit geführte, weich geformte Melodie und der Zusammenklang de Stimmen, das sich anschliessende Arioso des Telemacco: Dimm un misero! sind von höchster Schönheit. In ihm erinnert die in ve schiedenen Lagen ununterbrochen wiederkehrende Figur der zweite Violine:



an das wunderbar schöne Quartett der Aulidischen Iphigeni Mon coeur ne saurait contenir:

Beide Stücke sind Kinder eines Vaters und eines Geistes.

Die Schlussarie der Circe im zweiten Acte (A-dur C) ist deshalb merkwürdig, weil sie, ein vollständig durchgearbeitetes Musikstück, Se a estinguer non bastate, als durchgehendes Motiv eine Stelle aus Seb. Bach's Gigue in der B-dur-Suite (Clavierübung, bestehend aus Präludien etc.) enthält, nicht weniger, weil diese Arie fast unverändert im vierten Acte der Iphigenia (Je tremble et je s'implore) wiederkehrt.

Der dritte Act enthält eine sehr schöne Arie der Asteria (C-moll 3/8): Perdo, o Dio, l'amato bene. Sonst bietet er in Bezug auf diejenigen Punkte, welche für die vorliegende Prüfung von Interesse sind, weniger Anhalt als die beiden ersten Acte.

Es erübrigt mir nach dem bisher Gesagten nur noch, an die Instrumentation der Oper zu erinnern, welche weit hinaus über das sonst damals gebräuchliche Orchestermaass reicher, glänzender, ich möchte sagen glühender gefärbt ist, als dies bei der alten Oper, insbesondere auch bei Händel der Fall war.

Schon in der Ouverture wirken Oboen, Trompeten, Hörner, Fagotte (letztere im Unisono mit dem Bass) mit. Diese Instrumente begleiten die in dem Drama und der Musik hervortretenden Stellen bis an den Schluss der Oper. In dem dem Schlusschor voraufgehenden Quartett: Alfin placati oh Dei, ist das Orchester noch durch zwei Flöten und zwei englische Hörner verstärkt.

Der äussere Mechanismus aber ist es weniger, der die Aufmerksamkeit des Hörers in Anspruch nimmt, als die vielfach bemerkbar werdende Theilnahme der Instrumente an der Handlung und an dem Gesange. Gluck betrachtet schon hier sein Orchester nicht bloss als eine zur Begleitung der Singstimme bestimmte Tonmasse. Er giebt dieser vielmehr das volle Recht der Mitwirkung.

Der energische Gesang der Circe in der Arie Nr. 4: In mezzo in mar, wird wesentlich unterstützt durch die sich antwortenden Figuren der ersten Violinen und der Bässe.

In dem Terzett Nr. 5 ist den Hörnern und Oboen eine selbständige Geltung gegeben. In den Chören der verzauberten Gefährten des Ulisse sind die Violinen durch die Oboen, der Bass durch die Fagotte, beides in bezeichnender Weise verstärkt.

In der grossen Scene der Circe im zweiten Acte, ebenso in der Arie des Ulisse, Scene IV, ist den Oboen und Hörnern eine weitgehende Mitwirkung zugewiesen, nicht weniger in den dort vorkommenden Chören den Oboen und dem Fagott.

Die weicheren Sätze sind freilich meist noch allein dem Quarte vorbehalten. Doch tritt hier und da, so in der Arie des Telemacc Nr. 5, Act II, die Solo-Oboe hinzu.

Alles dies war noch der Verbesserung, der Vervollständigung b dürftig; aber man sieht schon hier, dass das System, in dem Gluck spätere grossen Werke geschrieben worden sind, bereits in seinen erst Anfängen vorhanden war. Wenn man ihm später in Paris bei der Au führung seiner Armide den erdrückenden Lärm und die Ueberwuch rung des Gesanges durch die Instrumente zum Vorwurf machte, wäre dieser Vorwurf bereits 30 Jahre früher verdient gewesen.

Nicht am wenigsten aber zeichnet sich der Telemacco vor d anderen musikalischen Dramen dieser Zeitepoche dadurch aus, da man in ihm die Anfänge musikalisch-dramatischer Charakteristik finde wie diese der italienischen Arienoper unbekannt waren.

Die Zauberfürstin Circe steht in dieser Richtung, in den Arie sowohl als in den begleiteten Recitativen, der so viel späteren Armid sehr nahe und wenn man von dem Helden Ulisse eine etwas wenig sentimentale Färbung erwartet hätte, so ist wiederum Telemacco ei Bühnencharakter, der, seiner Jugend entsprechend, zwar weich un elegisch, aber in den Augenblicken der Erregung, insbesondere in d Scene im Zauberwalde und in der diese abschliessenden grossen Ar Nr. 9, Act II: Se per entro alla nera foresta, den fürstliche Heldencharakter nicht verleugnet.

Selbst in Asteria erkennt man nicht jene schablonenhafte Theate figur, welche keine andere Aufgabe hat, als nach einem langen Secc Recitativ die Scene mit einer Arie zu beschliessen. Ihre jungfräulich Liebe ist in allen ihren Gesängen, insbesondere in der Arie: Perd o Dio, l'amato bene deutlich ausgeprägt.

Aehnliches wie die Oper Telemacco hat Gluck bis zum E scheinen seines Orpheus (1762) nicht mehr geleistet.

Indem ich zu seiner Oper:

### La clemenza di Tito

übergehe, welche für Neapel im Jahre 1751 componirt, denselben Te musikalisch behandelte, den auch Hasse 13 Jahre früher in Musik g setzt hatte, habe ich zunächst und vor Allem zu constatiren, dass d Bahn der Reform, die mit Telemacco so glänzend beschritten wa hier wieder nahezu verlassen erscheint.

Es ist die reine, unverfälschte Grossmuthsoper der altitalienische Bühne, in welche der grosse Tonmeister zurücktritt. Es war in ih offenbar sein auf das höchste der dramatischen Musik gerichteter Si

noch nicht zur Reife gelangt. Wohl blitzen hier und da kühne Gedanken und hochstrebende dramatische Wirkungen auf. Eine grössere Bedeutung erlangen sie in ihrer Vereinzelung nicht. Die herkömmlichen zwei Chöre, sonst kein mehrstimmiger Gesang, nur Secco und Arien in Ueberfülle und in den letzteren mit wenigen Ausnahmen nur Gesang ohne Charakter, das ist der Inhalt dieser Oper.

Ueber den Text selbst habe ich mich bereits oben zu der Composition Hasse's ausgesprochen.

Die Symphonie, welche ohne erhebliche Bedeutung ist, findet sich in der 1763 kurz nach dem Orpheus zur Aufführung gelangten Oper Ezio wieder, mit einer Aenderung in dem Mittelsatze.

In den Arien herrscht zumeist völlig der virtuosenhafte Gesang vor, mit wenig zusagender Coloratur und ohne die Breite des Flusses, die im Telemacco so erfreulich berührte, und mit oft endlosen Ritornellen. Die bis in die letzte Scene des ersten Actes hinein tief ermüdende, musikalisch völlig interesselose Reihe dieser Gesangsstücke kann nur erträglich gewesen sein, wenn, wie schon wiederholt angedeutet worden ist, die Declamation und Darstellung in den unglaublich langen Secco-Recitativen der Handlung und Musik einigen Reiz verliehen hat. Die Arie des Sextus: Parto, ma tu, ben mio, erhebt sich zwar einigermaassen über die Alltäglichkeit aller vorhergegangenen Musikstücke, auch weit über die Arie Hasse's auf denselben Text (an eine Vergleichung mit Mozart ist nicht zu denken), aber sie leistet in weichlicher Auffassung der Situation und des Charakters das irgend mögliche. Nichts darin erinnert an den grossen Entschluss, an die gewaltige Aufgabe, die Sextus auf sich genommen, indem er das Parto ausruft, um seinen Kaiser und Wohlthäter zu ermorden.

Erst in der letzten Scene des Actes, in welcher Publio der Vitellia verkündet, dass Titus sie zur Kaiserin gewählt habe, erhebt sich die Musik zu einiger Höhe. An die Grösse des dramatischen Ausdrucks in Mozart's Terzett Nr. 10: Vengo, aspettate! ist freilich nicht zu denken, aber das der Mozart'schen Oper fehlende Recitativ: Che angustia e questa, das erste accompagnirte Recitativ in der Oper, athmet einen gewissen dramatischen Zug.

Dieser hält freilich nicht vor; die darauf folgende, den Act schliessende Arie der Vitellia ist ein Musterstück im Musikmachen nach der italienischen Opernschule.

Ein unglaublich langes, lebhaft bewegtes Ritornell (42 Tacte, C-dur C) führt in ein zwischen der Gesangsstimme (quando sarà quel dì) und der Solo-Oboe concertirendes Zwiegespräch ein, welches in reichem Maasse durch die Coloratur gefärbt, mit Ausnahme weniger

Tacte ganz in dem italienischen Arienstyl verläuft, lang, brillant un nichtssagend zu gleicher Zeit, vielleicht für den Concertsaal geeigne sein würde.

Der zweite Act beginnt mit dem Recitativ des Sextus vor der Brande des Capitols: Oh Dei! che smania e questa! Hier zeig sich eine dramatische Regung in den Motiven des Accompagnement Zu wirklich grosser Auffassung, wie wir solche bei Mozart finde reicht sie nicht heran.

Die Arien dieses Actes gleichen denen des ersten. Die Arie de Vitellia Scene VI: Come potesti, o Dio! (B-dur C), welche i ihrem Bau der von Hasse nicht unähnlich ist, indem auch hier da Presto des Einganges bei den Worten: Sento gelarmi il cor m dem Moderato wechselt, erhebt sich in etwas über das Niveau der ge wöhnlichen Manier. Die Arie, mit der Vitellia diesen Act be schliesst: Tremo fra dubbi miei (A-dur C), ist ein ausschliessli der Coloratur gewidmetes, lediglich auf den Beifall der Menge ge schriebenes Stück. Nur eine einzige Nummer dieses Actes verdient be sondere Beachtung. Es ist dies die Arie des Sextus in Scene XI Se mai senti spirarti sul volto (in der deutschen Uebersetzung „Wenn bald ein schauernd Lüftchen" bei Mozart Terzet Nr. 14, Act II), in welcher wir die vollständige Arie der Iphigeni in Tauris mit der obligaten Oboe: O lasst mich Tiefbetrübt weinen, fast ohne jede Veränderung wieder erkennen. Ihr gehört auc der Mittelsatz an: Al mio spirto dal seno disciolto (C-dur $^3/_8$ der sich in der Iphigenia in Aulis bei dem Empfange der Iphi genia im ersten Acte als Frauenchor, demnächst in der Iphigeni in Tauris in den Chören der Todtenklage am Schluss des zweite Actes wiederholt und dessen erste Anklänge in dem Ballet zu Anfan des ersten Actes des Telemacco bemerkt worden waren. An diese Stelle der Oper, in der Sextus als Mörder des Titus verhaftet, vo Vitellia mit den Worten: Ingrata, ingrata, Addio! scheidet, i die ruhige, von tiefstem Gefühl durchwehte Cantilene dieses Stücke gegenüber dem Formalismus der Mehrzahl der übrigen Arien vo grosser und tief eingreifender Wirkung.

Dass Gluck in dieser Formenoper so denken konnte, wie hie geschehen, zeigt deutlich, dass die Keime zukünftiger Grösse in ih nur schlummerten, nicht begraben waren.

Auch im dritten Acte sind es nur wenige Stücke, welche die Au merksamkeit in Anspruch nehmen, zunächst die Arie des Sextu Scene VI (B-dur C): Vo disperato al morte, in welcher Feue und heroischer Schwung nicht zu verkennen sind.

Das grosse Recitativ des Titus, welches dieser Arie folgt, ist von weniger hervorragender Bedeutung, als man dies erwarten sollte; die zu demselben gehörige Arie (G-dur $^3/_4$): Se all' Impero, amici Dei, ist ganz unbedeutend. Dagegen erhebt sich Gluck in der Arie Scene II (Es-dur C): Getto il nocchier, noch einmal zu der Höhe seines Genius. Es ist dies dieselbe Arie, welche bereits im Telemacco wiederholte Verwendung gefunden hatte und die ihren Abschluss in dem Duette des zweiten Actes der Armide gefunden hat. Hier wird der von Gluck sonst in hohem Grade vernachlässigte Charakter der Vitellia durch den grossartig ernsten Zug, der diesem Stücke innewohnt, auf die ihm gebührende Stelle gehoben.

Ich habe geglaubt, gerade diese Arbeit Gluck's besprechen zu sollen, weil sie, auf dem Boden der alten Oper stehend, zu Vergleichen auffordert, einmal mit der Composition desselben Textes durch Hasse, dann aber mit der Oper Mozart's, endlich, weil sie Gluck inmitten seiner Entwickelung als ein Kind seines Zeitalters erkennen lässt, in dessen grossem Geiste die reformatorischen Gedanken mit den Verhältnissen im Kampfe lagen, aus denen seine Thätigkeit emporgewachsen war.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass der überwiegende Genius Gluck's auch in dieser Composition die Partitur Hasse's weit hinter sich zurücklässt. Gluck schrieb italienische Opern, weil seine Zeit dies von ihm forderte. Er suchte dieser zu genügen, aber ihm fehlten die Gaben für den leichten, luftig durchsichtigen Satz, für die spielende Grazie des Gesanges, deren Hasse sich rühmen durfte; ihm fehlte auch Graun's melodische Begabung, Beider grosse Gewandtheit in der technischen Behandlung des gesanglichen Theils der Musik.

Diese ist bei ihm schwerer, weniger flüssig, sehr oft seicht und fade, selbst für den Coloraturgesang ohne Interesse, auf den sie doch so vielfach berechnet war.

Wo ihm dagegen der Text als Grundlage dramatischer Handlung zu Hilfe kam, da ergreift er den Augenblick zu grossen Conceptionen, die weit aus dem Rahmen der ihm vorliegenden Aufgaben heraustreten. Er springt sofort um 30 Jahre voraus.

Ich habe versucht, dies in der Semiramide nachzuweisen; mehr noch war dies im Telemacco möglich. In der Clemenza di Tito erreicht er Hasse, soweit es den blendenden Coloraturgesang betrifft, nicht. Dessen Titus dürfte in seiner Zeit den Gluck's weit überwogen haben, wenngleich dieser in Neapel mit Glück gegeben worden ist. Und doch, wie viel höher steht der Titus Gluck's in den wenigen Stücken, in denen der eigenthümlich grosse Zug des Meisters sich ausspricht, noch jetzt vor uns.

Wenn man den Telemacco mit Graun's Armida vergleichen will, so darf man anerkennen, dass diese letztere Oper schon einen grossen Fortschritt nach den Wegen Gluck's hin bekundet hatte. Und doch, wie weit bleibt sie gegen die Gluck'sche Auffassung dieser zwei Jahre älteren Zauberoper zurück. Ich habe mich über die Gründe, welche das dramatische Bewusstsein Graun's in strengen Banden hielten, bei Gelegenheit der Betrachtung seiner Opern ausgesprochen. Was bei ihm erster schüchterner Versuch war, das steht bei Gluck bereits in Formen da, denen nur geringe Nachhilfe nöthig gewesen wäre, um sie ebenbürtig in die Reihe seiner besten und bleibendsten Werke einzuführen.

Gluck's Titus mit dem Mozart's zu vergleichen ist bedenklich. Mozart's Natur war eine von der Gluck's sehr verschiedene. Das tertium comparationis fehlt in der Vergleichung beider Opern, dies um so mehr, als das Textbuch, das Mozart componirt hatte, in entscheidenden Stellen umgearbeitet war. Das Anfangsduett: Come ti piace, imponi, das reizende Duett Nr. 3: Deh, prendi un dolce amplesso, das Duett Nr. 7: Ah! perdona al primo affetto, mit seinen entzückenden, die reinste Liebe ausstrahlenden Harmonien, das von tiefster Tragik erfüllte, leidenschaftlich bewegte Terzett Nr. 10 Sesto! Ahime, Sesto è partito, das grosse Finale des ersten Actes mit seinem gewaltigen Aufbau und dem tief ergreifenden Schluss Ah, dunque l'astro è spento, sind ebenso viel Zeugnisse für den Fortschritt, den das Drama seit Metastasio, der das Gedicht des Titus zuerst niedergeschrieben, gemacht hatte, als für die Unmöglichkeit, in der Form dieses Gedichtes, wie es Gluck vorlag, höheren Aufgaben näher zu treten.

Ich könnte dies Alles noch in zahlreichen anderen Opern Gluck's bis auf den Orfeus hin nachweisen. So viel er des Veralteten, mit Recht Vergessenen geschrieben hat, so giebt es doch auch darunter Manches, dem sein historischer Werth nicht bestritten werden darf. Ich rechne hierzu die Opern: L'innocenza giustificata (1755), Il Rè pastore (1756), Le cadi dupé (1760) und vor Allem sein Ballet: Don Juan. Ich werde mich aber damit begnügen, noch einige Bemerkungen zu der einactigen Oper:

## L'innocenza giustificata

zu machen, und zwar aus dem Grunde, weil auch in dieser Oper, so sehr sie auf dem Boden des alten Opernsystems steht, die Keime weiterer Entwickelung bemerkbar sind, während der Text keineswegs ge-

eignet war, in dem, höheren Zielen zustrebenden Tonsetzer eine besondere Begeisterung wachzurufen.

Ich befinde mich hierin nicht in Uebereinstimmung mit Marx, der diesem Textbuch eine mir schwer verständliche Lobrede hält[1]).

Es handelt sich um die Vestalin Claudia, eine Tochter des Consul Valerio, dessen ältere Tochter Flaminia Oberpriesterin der Vesta ist. Claudia steht, man weiss nicht und erfährt auch nicht warum, in dem Verdacht, in sträflichem Umgange mit Flavio, einem edlen Römer, der sie liebt, zu stehen. Sie fühlt sich schuldlos und auch die Oberpriesterin hält sie für rein. Warum das heilige Feuer erloschen ist, wird gleichfalls nicht klar; aber Zeichen von dem Zorne der Götter veranlassen den Senat, die Schuld Claudia's als erwiesen anzunehmen, nachdem die Auguren, deren Stimme dem Ausspruch der Götter gleichgeachtet wird, sie für schuldig erklärt haben. Ihre Bitte um Gehör zu ihrer Vertheidigung wird abgelehnt. Aber die Götter selbst übernehmen es, ihre Unschuld zu erweisen. Ein Schiff, das aus Phrygien das Bild der Göttin nach Rom bringen soll, bleibt unbeweglich in der Tiber liegen, obschon alle Mittel zu dessen Weiterbeförderung an das nahe Ufer in Anwendung gebracht werden. Da erbietet sich Claudia zum Beweise ihrer Unschuld, das Schiff in Bewegung zu setzen. Das Volk misst das Unheil dem noch nicht gesühnten Verbrechen der Vestalin bei und fordert ihren Tod. Auf Valerio's Befehl aber wird ihr der Weg zum Ufer freigegeben, sie legt ihre Hand an das Schiff und geleitet es glücklich an das Land.

Kaum ist es möglich, einen an sich nicht uninteressanten Stoff elender zu behandeln, als dies hier geschehen ist. Hier ist kein Handeln, keine Schuld, kein individueller Charakter. Man weiss nicht, warum alles das geschieht, was auf der Bühne vorgeht. Jede Innerlichkeit der Gedanken fehlt. Von einer dramatischen Idee ist nicht die Rede, ebenso wenig von dramatischer Entwickelung. Was in Spontini's Vestalin auf der einen Seite menschlich, rührend, leidenschaftsvoll, auf der anderen gross und gewaltig erscheint, was mit Grauen und mit gerechtfertigter Aufregung erfüllt, schrumpft hier in den engsten Rahmen eines uninteressanten anecdotenartigen Ereignisses zusammen. Die günstige Gelegenheit, den Chor, das Volk in handelnder, mindestens mitwirkender Weise eintreten zu lassen, mehrstimmigem Gesange die Bahn zu öffnen, wird fast mit Ostentation bei Seite gelassen, nur am Schlusse einigermaassen benutzt.

---

[1]) Gluck und die Oper, Thl. I, S. 219.

Ob Metastasio der eigentliche Verfertiger dieser Monstruosität von langweiliger Textbearbeitung war, ist nicht bekannt. Die Arientexte sind fast durchgängig älteren Tonwerken entnommen. Nach Marx[1]) waren die Texte der ersten und vierten Arie der Cantate: Il natal di Giove, der zweiten und neunten dem Attilio Regolo, der dritten dem Ezio, das Duett der Zenobia, der Text der sechsten Arie der Olimpiade, der siebenten dem Sogno di Scipione, der achten dem La pace delle virtù, sämmtlich von Metastasio, entnommen. Der Verfasser des Textes der zehnten Arie und der Zusammensteller des ganzen Gedichts ist nicht bekannt. Es handelt sich, was die Worte betrifft, also recht eigentlich um ein sogenanntes pasticcio.

Konnte aus einer so zusammengestoppelten Textunterlage eine dramatische Handlung hervorgehen, selbst im Sinne der Opern von Graun und Hasse? Konnte sich hier ein dramatischer Gedanke selbst in der Weise von Gluck's Semiramide oder dessen Telemacco oder Tito entwickeln?

Aller dieser schwer wiegenden Umstände ungeachtet, hat Gluck eine Oper geschrieben, die in ihrer Art den vorhergehenden dramatischen Compositionen des Meisters theils gleichkommend, theils überlegen, in der Form und den inneren Zusammenhängen nach noch auf dem Boden der alten Oper steht, aber doch fast in jedem Stücke den Geist zeigt, der in Gluck bereits seine grossen reformatorischen Ideen vorbereitete.

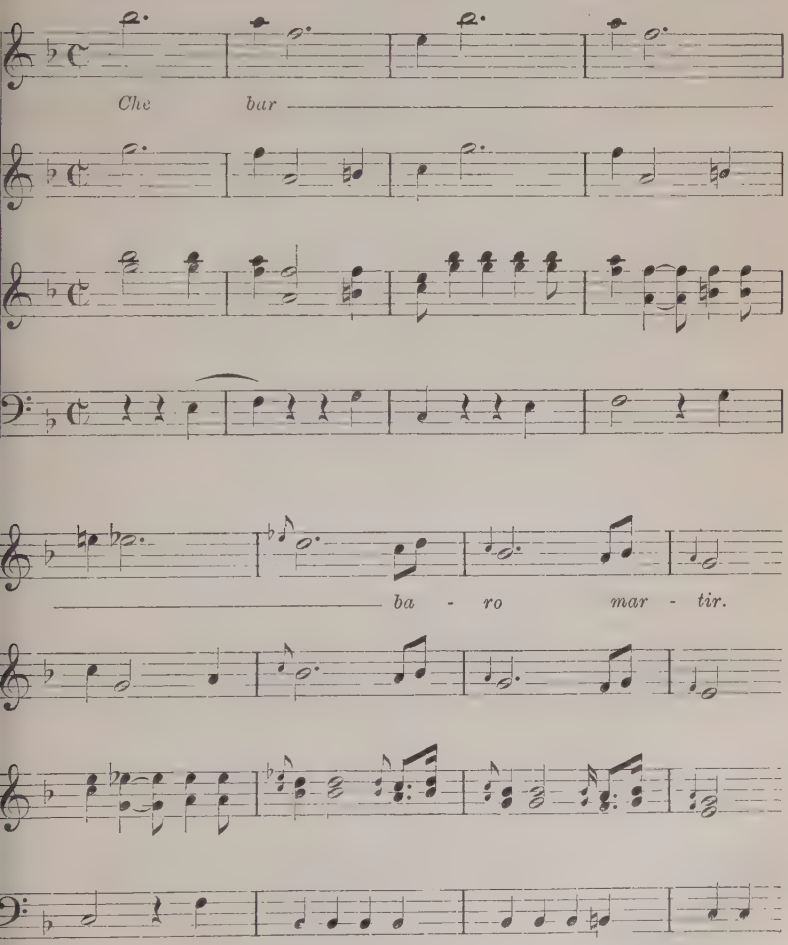
Die dreitheilige Symphonie ist freilich so nichtssagend, wie nur irgend eines dieser Musikstücke der Zeitperiode sein mochte. Wenn der erste Satz etwas weniger uninteressant ist als die beiden anderen, so ist dies ein nur sehr zweifelhaftes Lob.

Dagegen darf man der ersten Arie des Flavio (Sopran, D-dur C, mit Oboen und Hörnern) eine höhere Bedeutung beimessen, als der Mehrzahl der Arien der alten Oper, beispielsweise auch der grösseren Zahl der Arien aus Gluck's Titus. Wenn sie auch streng die Form der Dacapo-Arie beibehält, auch dem Bravourgesange in ihr die zeitgemässen Opfer gebracht sind, so zeigt doch die Bewegung der Cantilene auf der unruhig daher brausenden Tonmasse des Orchesters eine gewisse Grösse und neben dem melodischen Reiz eine Innerlichkeit und Bedeutung, wie man diese in der italienischen Concertoper vergebens gesucht haben würde.

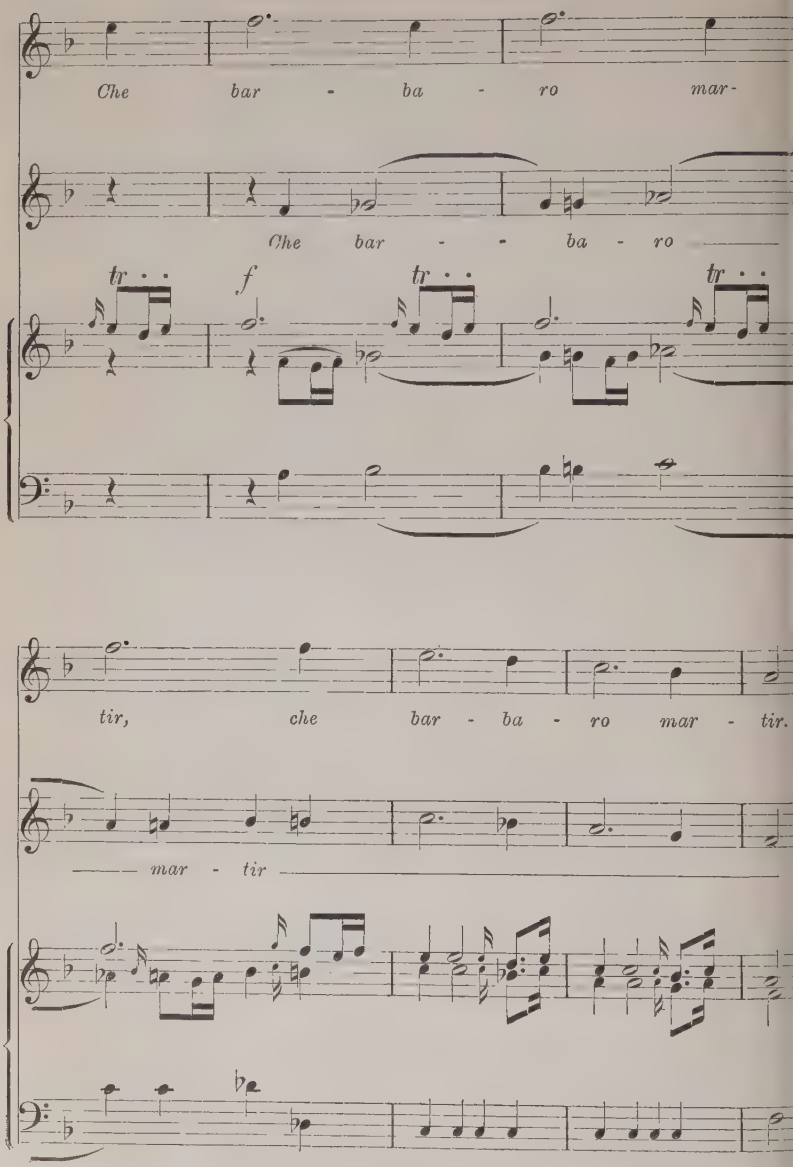
Wenn die nächstfolgenden Arien eine gleiche Anerkennung nicht in vollem Maasse in Anspruch nehmen dürfen, so ist dies doch in her

[1]) Gluck und die Oper, Thl. I, S. 217.

rorragender Weise bei dem Duett zwischen Claudia und Flavio F-dur C) der Fall, welches sich an ein Recitativ anschliesst, welches n einen schön empfundenen ariosen Gesang übergeht, in welchem Claudia den Mann, der sie liebt, in rührenden Tönen anfleht, sie zu erlassen, sie nicht wiederzusehen: Va, ti consola Dio, da me ungi almeno, Vivi piu lieti dì. Hier findet man neben edler Melodie die stimmungsreiche Führung des Gesanges und den italieni- chen Wohlklang der Stimmen in reichem Maasse niedergelegt, wenn- gleich an die Höhe der Oberstimme (Claudia) zum Theil sehr starke Anforderungen gestellt werden. Stellen, wie die folgenden Beispiele:



ferner:


Che bar - ba - ro mar-
Che bar - - ba - ro
tr
f
tr
tr
tir, che bar - ba - ro mar - tir.
mar - tir

rweisen, dass solche musikalische Accente bei aller Einfachheit doch
n jener Kindheitszeit der dramatischen Musik auf das Gemüth der
uhörer ihren eigenthümlichen Reiz ausüben mussten.

Nachdem Valerio der Tochter eröffnet hat, dass sie nicht ge-
ettet werden könne, dass sie, ob schuldig oder nicht, bei der drohen-
en Haltung des Volkes und der Priester dem Tode verfallen sei, erhebt
ich in Claudia der Stolz der Römerin. Mit erhobenem Haupte will
ie dem Tode entgegengehen, wenn Roms Geschick unschuldiges Blut
erlangt.

Fiamma ignota nell' alma mi scende!

Mit diesen Worten beginnt eine Cavata (Es-dur C, Oboen, Hörner),
eren grossartig angelegte Gestalt weithin überragt, was die Oper bis-
er geboten.

Die wie in fieberhafter Aufregung in Triolen zitternden Violinen
erden von den in grossen Octavgängen die Melodie einsetzenden
örnern beherrscht, welche auch dem Gesange concertirend antworten,
ährend die übrigen höher und höher anschwellenden Instrumental-
assen fortdauernd in der ersten unruhig arbeitenden Bewegung ver-
arren. Bei der letzten Wiederholung der Worte:

Sento, il nume m'inspira, m'accende,

richt der Gesang ab und Flavio berichtet dem Valerio, dass das Schiff
it dem Bildniss der Göttin nicht an das Ufer gebracht werden könne.

Die grossartige Inspiration, die in diesem Musikstücke liegt, er-
llt mit Bewunderung. Auch hier steht Gluck bereits auf der vollen
öhe dramatisch-tragischer Auffassung und Erfindung. Wir begegnen
erselben Arie (in F-dur C erhöht) in der Beschwörung der Furie des
asses durch Armida wieder.

Die nächste Arie des Valerio (D-dur C, Trompeten): Quercia
nnosa sull'erte pendici, in welcher der Vater der unglücklichen
laudia neuen Muth schöpft, ihre Unschuld bewährt zu sehen, ist ein
euriges Musikstück, dessen charakteristische Melodie in breitem Strome
iumphirend die Rettung der Unschuldigen durch die eingreifende
and der Göttin im Voraus verkündet.

Marx (I, S. 220) nennt diese Arie eine „wackere haudegen-
ässige". Ich glaube, dass er sie falsch beurtheilt hat. Gluck hat
ie volle Melodie derselben später in der Armida (Schlussduett der
eiden Ritter im vierten Acte) noch einmal verwerthet. Die Verwen-
ung der Trompeten ist hier nicht gerade neu, aber doch ungewöhnlich
nd der Situation entsprechend.

Eine lange, concertmässig gearbeitete Arie der Claudia (G-du ³/₄, Andante): La meritata palma, in der einzelne graziöse Wen dungen nicht im Verhältniss zu der Breite des Ganzen stehen, tritt i das alte System des Musikmachens zurück, ebenso die Arie des Flavi (C-dur C): Non è la mia speranza.

Die beiden, den ewigen Gang der Secco-Recitative und Aric unterbrechenden Chöre, ein Bittgesang des römischen Volks (A-dur C)

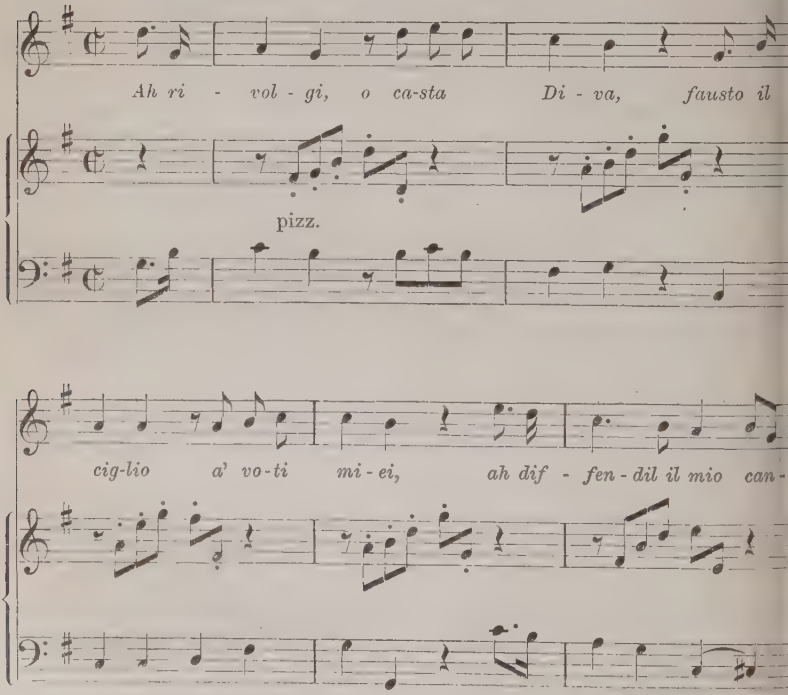
Deh, seconda ospide nume

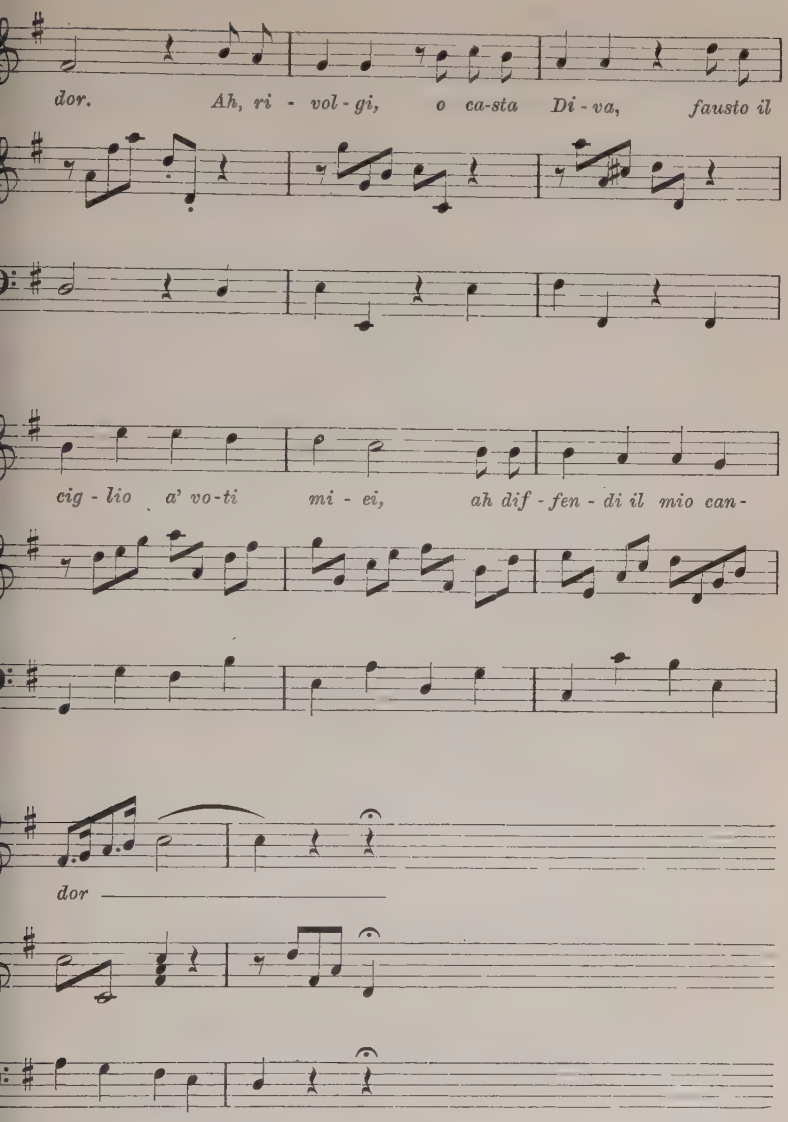
und der von fanatischer Wildheit sehr entfernte Chor (G-dur C):

Noto è il reo, Claudia mora,

stehen nicht auf der Höhe der Aufgabe.

Dies ist in höherem Maasse bei dem Gebet der Claudia (G-du C) der Fall, in welchem diese die Hilfe der Göttin für das Wunder an ruft, das sie zu vollbringen sich anschickt. Sehr einfach, in der Melodi fast einförmig, nur vom Bass und den pizzicato im Unisono gehende Violinen, also zweistimmig begleitet:






t sich das Ganze wie ein feiner Schleier über die hilfeflehende Ge-
lt der jungfräulichen Priesterin und bricht in dem Moment ab, als
s Wunder vollbracht ist. Nach einigen Zwischenrufen des Valerio

und Flavio fällt der Chor recitativisch mit den Worten ein: Ec
il nave al lido!

Die Handlung ist zu Ende. Ein durchgearbeiteter Schlusss
(D-dur $^3/_8$, Hörner, Trompeten), in dem die vier Solostimmen mit d
Chore wechseln, schliesst in würdiger Weise ab.

Es würde nahe liegen, über die dreiactige Oper:

Ezio

einige Bemerkungen zu machen, nicht so sehr, weil Graun und Has
dieselbe Oper[1]), deren Text natürlich von Metastasio gedichtet
gleichfalls componirt haben (beide Opern dieser Componisten sind
Jahre 1755, also acht Jahre vor der Gluck's entstanden), sonde
aus dem wichtigeren Grunde, weil Gluck's Ezio in Wien 1763 z
erst aufgeführt worden ist, ein Jahr nach seinem Orfeus, also eige
lich einen weiteren Fortschritt auf der Bahn der Reform erweisen müss

Einen solchen würde man aber in dieser Oper vergebens such

Ich begnüge mich festzustellen, dass Ezio, lediglich in d
alten Form der italienischen Gesangsoper componirt, zwar herv
ragende Stücke enthält, beispielsweise das Recitativ und die gro
Arie der Fulvia, Act III, Scene X: Misera, dove son? dass
Uebrigen aber keine Veranlassung vorliegt, hier vorzugsweise eine je
Arbeiten zu erkennen, die mehr als die anderen bereits erwähnten Ope
als Vorläuferin auf Gluck's späterer Bahn betrachtet werden könn

Ueber das Verhältniss dieser Oper zu dem Ezio Händel's ha
ich schon oben gesprochen.

Merkwürdig genug würde es sein, wenn Gluck, nachdem er
Orfeus bewusster Weise den ersten grossen Schritt auf dieser Ba
gethan hatte, fast zu gleicher Zeit wieder in die alten Wege hätte z
rückkehren können. Dies rechtfertigt die Vermuthung, dass diese Op
wohl eine ältere Arbeit, zwar im Jahre 1763 in Wien zum ersten M
gegeben, aber schon viel früher componirt gewesen sei.

---

[1]) Hasse's Ezio, am 20. Januar 1755 zum ersten Male in Dres
aufgeführt, war mit ungeheurer Pracht ausgestattet.

In dem Triumphzuge des Ezio zogen etwa 300 Menschen über die Bü
neben 8 Maulthieren, 8 Kameelen und nicht weniger als 74 Pferden.
8000 Lichter und Lampen, welche allein eine Bedienung von 250 Mensc
erforderten, waren nothwendig, um die Erleuchtung herzustellen. Die Pra
der Decorationen mit lebendigen Springbrunnen und Wasserfällen war auss
ordentlich. Bei dem Schlussballet wirkten 300 Menschen auf dem Thea
mit. (Neue Berliner Musikzeitung 1883, Jahrg. 37, Nr. 51.)

Hierfür würde auch eine im „Dresdener Journal“ vom 29. April
56 enthaltene, glaubwürdiger Quelle entstammende Mittheilung spre-
en, nach der Ezio im Jahre 1751, also zu der Zeit, in der Gluck
ne Oper La Clemenza di Tito für Neapel componirt und dort zur
fführung gebracht hatte, in Leipzig aufgeführt worden wäre.

Mehr noch bezeugt die Wahrscheinlichkeit des älteren Datums der
mposition die Arie des Orfeus im zweiten Acte dieser Oper: Che
ro ciel, die sich in ihren Hauptzügen in der Arie des Massimo:
cio vero il rusciello, vorgezeichnet findet.

Es ist in der That mehr als unwahrscheinlich, dass Gluck dies
ück im Orfeus in voller Ausarbeitung gegeben haben sollte, um
ssen offenbar unfertige Elemente kurz nachher in einer neucompo-
ten Oper anderweit benutzen zu wollen. Die Arie in Ezio war offen-
r schon vorhanden, als die für Orfeus componirt wurde. Sie hat
Grundlage der letzteren gebildet.

Wenn man nun auch sehr wenig davon weiss, dass zu jener Zeit
ipzig eine italienische Oper besessen hat, die den Aufgaben des
io hätte genügen können, so ist dadurch doch die Möglichkeit einer
t stattgehabten Aufführung nicht ausgeschlossen. Ich neige mich
inerseits daher der Auffassung zu, dass es sich im Ezio um eine
ere Composition gehandelt habe, die, gleich wie der Telemacco,
t später in Wien zur Darstellung gelangt ist.

Auf der anderen Seite steht fest, dass Gluck noch nach dem Ezio
e Reihe von Opern theils neu geschrieben, theils neu bearbeitet hat,
lche sehr entfernt davon sind, einen anderen Styl nachzuweisen, als
der alten Oper. Hierher gehören ausser der Cythère assiégée
59 componirt, für Paris 1775 neu bearbeitet), die dem Jahre 1765
gehörigen Festspiele: La corona und Il Parnasso confuso,
ner 1767: Prologo delle feste d'Apollon, L'atto d'Aristeo
d L'atto di Bauci e Filemone, die letzteren drei dem Jahre
Entstehung der Alceste angehörig, endlich Gluck's letzte Oper:
ho et Narcisse.

Diese schwankende Gestaltung seiner Arbeiten würde es, wenn
ch unwahrscheinlich, doch immerhin möglich erscheinen lassen, dass
io im Jahre 1763 und zwar mit Bewusstsein in der alten Composi-
nsweise geschaffen worden wäre. Der Text ist nicht der schlechteste
Metastasio; er ist sogar mehr dramatisch angelegt, als dies bei
Clemenza di Tito der Fall war.

Sicher ist, dass wie in früher genannten Opern (Semiramide, Cle-
enza di Tito, L'innocenza giustificata) die besseren Stücke

einzeln und unvermittelt neben seichten Arbeiten nach der alten We
standen, so hier die in alter Form geschriebenen Opern einzeln u
unvermittelt zwischen den grossen Schöpfungen derselben Zeit, zwisch
dem Orfeus, der Alceste und der Iphigenia in Aulis, sich e
reihen; ja Gluck beschliesst noch nach der Armide und der Iph
genia in Tauris seinen leuchtenden Lebensgang mit einer solch
seiner nicht würdigen Arbeit. An diesem Urtheil ändert es nichts, d
die äussere Form dieser letzten Oper: Echo und Narcisse, ni
mehr genau die der alten Concertoper und dass der Text ein el
langweiliger, interesseloser war. Es ändert auch nichts daran, d
hier eine französische Balletoper vorliegt, die naturgemäss weder
der Form der altitalienischen Gesangsoper, noch in der der franzö
schen tragédie lyrique geschrieben sein konnte.

Das Wesentliche aber ist, dass diese wie die anderen genannt
Opern den Schöpfer des musikalischen Dramas in unserem heutig
Sinne, den Reformator der ernsten Oper nicht erkennen lassen.
könnten in der Mehrzahl der Stücke von jedem anderen halbwegs r
tinirten Musiker gesetzt sein.

Wir stehen hier vor einem Räthsel.

Was war es, das diese immerhin niederschlagende Thatsache
klären konnte?

Nicht das Alter Gluck's war es. Als er in demselben Ja
(1779), in welchem Echo und Narcisse entstand, seine Iphigen
in Tauris, ohne Zweifel wohl sein hervorragendstes Werk schri
war er zwar 65 Jahre alt, aber an Körper und Geist ungebrochen.

War es Mangel an Achtung vor dem Ernste in der Kunst?

Nach den Dedicationen zur Alceste und zu Paris und Hele
kann und darf man dies nicht annehmen.

War es Gewohnheit, Schlendrian? War es Leichtsinn im Com
niren? Gewiss nicht; sein ganzes Thun und Treiben als Künstler v
erstem Range legt dagegen Zeugniss ab.

War es Interesse am Verdienst?

Nach dem zwischen ihm und dem Director der grossen Oper
Paris abgeschlossenen Contracte erhielt er für die Iphigenia in A
lis und für jede folgende grosse Oper ein Honorar von je 20000 F
Ausserdem war ihm, sobald drei Opern von ihm aufgeführt waren, e
lebenslängliche Pension von 1000 Frcs. zugesichert, welche bei
vierten Oper um 500, bei der sechsten um 1000 Frcs. steigen sollte

Vielleicht war es ihm nicht gleichgültig, ob er die hohen Ho
rare und die höhere Pension verdienen konnte.

Der Iphigenia in Aulis folgte in Paris die umgearbeitete Al-
ste, dann der umgearbeitete Orfeus. Hierdurch waren neben
000 Frcs. Honorar die Pension von 1000 Frcs. verdient. Cythère
siégée, Armide, Iphigenia in Tauris und Echo et Nar-
sse brachten wiederum ihre Honorare und die Pension war auf
00 Frcs. erhöht.

Wir sind nicht über die Einzelheiten dieser Geschäftsverhältnisse
errichtet. Sollte aber Gluck, der ein Geschäftsmann von nicht
ergeordneter Bedeutung gewesen ist, nicht auf sie Rücksicht ge-
mmen haben? Spricht seine Umarbeitung des Orfeus für Paris
ht auch hierfür?

War doch auch in dieser Bearbeitung ein Fortschritt, eine Ver-
serung nicht erkennbar.

Was die für den Hof in Wien geschriebenen Festopern betrifft, so
lärt sich deren alte Form leicht aus der Nothwendigkeit, diese für
Hoffestlichkeiten, wie sie bei derartigen Gelegenheiten einmal ein-
ührt waren, beizubehalten. Marx sagt hierüber ganz richtig: „er
nte“ [1]). Er hatte einer Pflicht zu genügen und that dies, wie es
ihm verlangt wurde. Wer mag dies tadeln?

Es lässt sich auch die andere Frage nicht von der Hand weisen,
um ein Mann, der 1749 für Rom den Telemacco schreiben konnte
se Oper ist auch in Wien, freilich 16 Jahre nach ihrem ersten Er-
einen aufgeführt worden), fünfzehn Jahre gebraucht hat, um die in
bereits reichlich vorhandenen Keime einer neuen und grossartigen
wickelung in ein bestimmtes System zu bringen?

Man darf hier wohl annehmen, dass vor Allem die Einwirkungen
Zeitgeschmacks, der Gewohnheiten und Bedürfnisse derer, für die
ıck zu componiren hatte, ihren Einfluss auf ihn ausgeübt haben.
wollte und musste vor Allem leben, Bühnen finden, auf denen seine
rn dargestellt wurden, Sänger und Sängerinnen haben, die sie sin-
konnten und wollten.

Selbst das jetzige, so weit vorgeschrittene, nach R. Wagner's dra-
hem Ausdrucke börsenspeculirende, geheimregierungsräthliche Pu-
um, das erst zu einem Zukunftspublikum erzogen werden muss,
tirte in der Mitte des vorigen Jahrhunderts noch nicht. Es waren
Fürsten, die Höfe, die an diesen verkehrenden vornehmen Kreise,
he für den damaligen Kunstgeschmack entscheidend waren; auf
e stützte sich das Opernpersonal der grossen Sänger und Sängerin-
die dem Componisten ihren Willen aufzuzwingen wussten.

[1]) Gluck und die Oper, II, S. 9.

Diesen Verhältnissen musste Gluck, der im Jahre 1749 35 Jal alt und dessen Stellung eine keineswegs feste war, so lange Rechnu tragen, als er nicht seiner selbst und seiner Zukunft sicher sein könn Es wird schwer sein, die Frage, warum er mit seinen Reformen ni schneller, durchgreifender vorgegangen, warum er damit bis z Orfeus beziehungsweise bis zur Alceste gewartet habe, anders beantworten.

Im Jahre 1762 war er ein anderer Mann als zur Zeit seines Te macco. Er war 48 Jahre alt, ein Componist von grossem Rufe worden, und so sehr er dem alten Gange des Opernwesens folgte, durfte er nach seinen Erfolgen wie nach seiner äusseren Stellung d jetzt mit seinen selbständigen Ansichten sicherer und mit mehr A sicht auf Erfolg hervortreten, um sein neues System in das Leben e führen zu können. Wenn Marx wiederholt andeutet, dass es Glu geschmerzt habe, in der alten Weise, insbesondere bei den für H feste bestimmten Opern componiren zu müssen, so halte ich dies eine sentimentale Voraussetzung, für welche sich nirgend ein Anh findet.

Mit dem Orfeus war der grosse Wendepunkt für die dramatis Musik eingetreten; er ward, was die italienische Oper anbetrifft, e gültig festgestellt durch Alceste und Paris und Helena. Wenn m diese Schöpfungen in ihrem inneren Zusammenhange mit einander trachtet, dann ist es gleichgültig, ob zwischen ihnen noch einige and Opern entstanden sind, die dem alten Systeme angehörten und wel die Vollkraft und den idealen Schwung der genannten grossen We weder gesucht noch erreicht haben.

Ich habe vorher die 36 Bühnencompositionen Gluck's bis z Jahre 1762 aufgeführt.

Von dort ab sind an weiteren Compostionen gefolgt:

37. Orféo von Calzabigi, für Wien 1762.
38. Ezio von Metastasio, desgleichen 1763.
39. La rencontre imprévue (die Pilgrime nach Mekka), d gleichen 1764.
40. La corona (azione teatrale), desgleichen 1765.
41. Il parnasso confuso, desgleichen 1765.
(Nr. 40 und 41 Festspiele).
42. Alceste von Calzabigi, desgleichen 1767.
43. Prologo delle Feste d'Apollon, desgleichen 1767.
44. L'Atto d'Aristeo, desgleichen 1767.

45. L'atto di Bauci e Filemone, desgleichen 1767.
(Nr. 43 bis 45 Festspiele.)
46. Paride ed'Elena von Calzabigi, desgleichen 1769.

ndlich für die Opernbühne zu Paris:

47. Ifigenie en Aulide von Bailly du Rollet, 1774.
48. Armide von Quinault, 1777.
49. Ifigenie en Tauride von Guillard, 1779.
50. Echo et Narcisse von Tschudy, 1779.

Ausser diesen Werken sind noch zwei Ballets vorhanden, die der ollständigkeit wegen mit aufgeführt werden müssen:

51. Alessandro,
52. Semiramide,

eren Entstehungszeit festzustellen mir bis jetzt nicht gelungen ist.

Die grossen Reformopern Gluck's sind zum nicht geringen Theile us seinen älteren Opern entstanden und die diesen letzteren entnommen- en Wiederholungen und Ueberarbeitungen bezeugen auf das Deutchste, wie sehr in dem grossen Meister von seiner Jugendzeit an der ramatische Gedanke lebte und nach und nach zur Vollkommenheit eranreifte.

Es wird vielleicht von Interesse sein, diese Uebertragungen in rem vollen Umfange kennen zu lernen, aus denen sich, da sie sich s auf das Jahr 1747 (Le nozze d'Ercole e d'Ebe) herauf errecken, am deutlichsten ergiebt, wie unrichtig R. Wagner's Anhauung gewesen ist, dass Gluck im Grunde nur sich gegen ie Tyrannei der Sänger empört habe: denn 25 Jahre vor seiem Orpheus hatte er Stücke componirt, die keine Concession an das ängerpersonal enthalten haben.

Die lange Liste dieser Stücke ist folgende.

Es sind übernommen worden:

I.

In den Orpheus:

1. In die Bearbeitung für Paris nach der Arie des Orpheus im weiten Acte: der Tanz, Risoluto, D-moll, $^3/_4$, Nr. 31 aus dem Ballet on Juan, letzte Nummer.

2. Es finden sich, freilich in erheblicher Umarbeitung die Elemente der Arie Nr. 22, C-dur C: Che puro ciel, in der Oper Ezio, ie des Massimo, C-dur C: Se cio vero il ruscello.

Ich glaube nämlich bestimmt, dass dieses letztere Stück, wie scho angedeutet, früher componirt war, als die Arie des Orfeus.

II.

In Alceste:

1. Der erste Chor, Es-dur C, Act I (deutsch):

Weh' uns, was wird nun geschehen!

in seinen Hauptgedanken entnommen aus der Oper Telemacco Chor, Scene III, Act I, E-dur C:

Ahi, che fido sventurato!

2. Scene II, Act I, G-dur $^3/_4$, Chor:

Welch schreckliches Orakel!

gleichfalls aus Telemacco, Chor, Nr. 8, G-dur C:

Quai tristi gemiti!

3. Act II, Chor, Nr. 5, G-dur $^3/_8$:

Umkränzt sie mit dem Kranz der Freude.

Dieser Chor hat ursprünglich in seinem Hauptmotiv dem Festspiel Bauci e Filemone angehört, Coro, A-dur $^3/_8$:

In fido amore frigiar.

Er findet sich ganz vollständig in Paride ed Helena, Anfangs chor, Act I, G-dur $^3/_8$, mit den Soli:

Non sdegnar, o bella Venere,

und wiederholt sich noch einmal in B-dur eben dort als Ballet.

4. Act III, Arie des Hercules, A-dur C, entnommen aus Ezi Act II, Scene II, Arie des Ezio, E-dur C:

Ecco alle mie catene.

5. Act III, Schlussballet mit einigen Abweichungen aus Ales sandro, ballo pantomimico, Nr. 8, bildet hier gleichfalls de Schluss und ist als Chaconne bezeichnet.

III.

Iphigenie en Aulide:

1. Act I, der Anfang der Oper, Gesang des Agamemnon, d sich an den Schluss der berühmten Ouverture anschliesst:

Diane impitoyable,

st entnommen aus Telemacco, Act I, Nr. 8: Ah, chi di voi m'a lita, eine Stelle, welche demnächst von dem Chore der verzauberten Gefangenen mit den Worten:

Ah, misero infelice!

wiederholt wird.

2. Der Chor Act I, Nr. 5, C-dur $^3/_4$:

Que d'attraits, que de Majesté,

ntstammt zuerst dem Telemacco, Act I, Nr. 3, Ballo und findet sich vollständig vor in: La clemenza di Tito, wo dieses Stück den Mittelsatz der Arie des Sextus, Act II, Scene XIII, bildet:

Al mio spirto dal suo disciolto.

3. Nr. 11, Ballet: Grazioso, entnommen aus Don Juan, Nr. 21, A-dur $^6/_8$.

4. Ebendort, weiterer Satz: Air gai, aus Don Juan, Nr. 22, A-dur $^6/_8$.

5. Act II, Ballet, Nr. 25, Moderato, D-dur C, entnommen aus der Ouverture zu Don Juan mit unwesentlichen Veränderungen (wird auch im Furientanz der Armide wiederholt).

6. Act II, Ballet, Nr. 28: Gavotte, grazioso, aus Paride ed Elena, wo dies Stück Act III als Tanz nach dem Kampfe der Athleten mit Ciaconne bezeichnet ist.

Dieser Tanz kommt auch in der Cythère assiégée vor, wo er n Act I, Es-dur C, poco lento seine Stelle hat.

7. Ballet, Nro 52, erster Satz, Act III, Moderato amabile, C-dur $^3/_4$, entnommen aus Paride ed Elena, dritter Satz des Ballo am chlusse des Act I, B-dur $^3/_4$, ursprünglich in dem Ballo pantomimico Alessandro, Nr. 2, F-dur C, Andantino.

8. Ballet, Nr. 28, Act II, Gavotte grazioso, A-dur C, aus Paride d Elena, Act III, Tanz nach dem Gesange des Paris, Es-dur C.:

Mi fugge la spietata.

Hat auch in Cythère assiégée Aufnahme gefunden.

9. Act II, Duett, Nr. 36, zwischen Agamemnon und Achill, ntnommen aus Le cadi dupé, Nr. 10, Duett: Treuloses Herz voll ücke, F-dur C, um 50 Tacte länger als jenes[1]).

[1]) Es ist dies dasselbe Duett, über welches die gegen Gluck auftretende pposition im Journal de Paris vom 3. März 1777 ihm den Vorwurf

## IV.

### Armide:

1. Die Ouverture entnommen aus Telemacco bis zum 14. Tacte des Allegro; dann sind in veränderter Form und Bearbeitung die Hauptmotive bis zum Schlusse beibehalten, ohne dass das zweite Eingangsmotiv, wie in der Armide, wiederholt wird.

2. Act II, Beschwörungsduett zwischen Armide und Hydraot E-dur C, aus: Le nozze d'Ercole e d'Ebe, Arie der Giunone Es-dur C:

Sopra delle procelle,

von hier aus übergegangen in Telemacco, Arie 9 des Telemacco Es-dur C:

Se per entro nella nera foresta,

ferner in La clemenza di Tito, Act III, Scene XI, Arie der Vitellia, Es-dur C:

Getto il nocchier talora.

3. Act II, Nr. 9, Spirituoso, A-moll C, Eingangsritornell. Das Motiv in veränderter Bearbeitung entnommen aus der italienischen Partitur der Alceste, Act II, Scene I, Es-dur C.

4. Act III, Beschwörung der Furie des Hasses durch Armide Nr. 12, Moderato, F-dur C, aus L'innocenza giustificata, Act I. Scene IV, Cavata der Claudia, Es-dur C, Moderato:

Fiamma ignota nell'alma mi scende.

5. Act III, der Satz der Furie des Hasses:

Plus on connait l'amour,

ist entnommen der Arie des Ulisse aus Telemacco, Act II, Scene IV:

Freme gonfiator di torbide spume.

6. Ebendort der Satz:

Amour, sors pour jamais,

---

machte, „dass es auf keine Weise der Würde zweier Helden angemessen sei zu gleicher Zeit zu sprechen, was nur bei Zänkereien des gemeinen Volkes vorzukommen pflege, — und dass der Effect dieser Gesangsscene weit geringer sei als der, wenn die nämliche Scene declamirt werde."

Spontini hat über diese Frage in dem Duett im dritten Acte seiner Vestalin zwischen dem Oberpriester und Licinius anders gedacht

der Arie der Circe aus derselben Oper, Act II, Nr. 3:

Dal orido seggiorno.

7. Das Ballet Nr. 1 aus Don Juan, Allegro risoluto, D-dur $^2/_4$.

8. Das weiter folgende Ballet gleichfalls aus Don Juan. Es enthält die vollständige Ouverture dieses Ballets (auch bereits in der französischen Bearbeitung des Orfeus verwendet).

9. Ebendort der Gesang der Furie des Hasses:

Suis l'amour, puisque tu le veux,

D-dur C, entnommen aus Paride ed Elena, Act V, D-dur C, Gesang der Pallas:

Va con amata in seno,

desgleichen dem Chor:

Presto cambiato in pianto.

10. Endlich ist der Schlussgesang des Acts III der Armide:

O ciel, quelle horrible menace,

in den Hauptgedanken bereits in dem Gesange des Paris in der oben genannten Oper:

Che addio! Che presaggi!

enthalten.

11. Act IV, Duo der beiden Ritter am Schlusse des Acts, D-dur C:

Fuyons les douceurs dangereuses,

aus L'innocenza giustificata, Act II, D-dur C, Arie des Valerio:

Quercie annose sull'este,

zum Duo umgearbeitet.

12. Act V, Chor, B-dur C:

Les plaisirs ont choisi pour asyle,

aus L'arbre enchanté, Nr. 3, Aria, B-dur C:

Près de l'objet, qui m'enflamme.

## V.

Iphigenie en Tauride:

1. Act II, Pantomime, D-dur C, mit dem Chore:

Vengeons et la nature,

aus dem Ballet Semiramide:

a) Symphonie, D-dur C,
b) Andante, Nr. 1, D-moll C.

In den Satz ad b sind mit einigen nicht erheblichen Abänderungen der Musik die Worte:

Il a tué sa mère!

eingefügt.

2. Act II, Arie der Iphigenie, Nr. 17, G-dur C, Andante moderato:

O malheureuse Iphigenie!

aus La clemenza di Tito, Act II, Scene XIII, Arie des Sextus:

Se ma senti spirarti sul volto,

derselbe Text, der in Mozart's Titus mit den deutschen Worten:

Wenn einst ein schauernd Lüftchen

beginnt. Der Frauenchor in der Iphigenie ist jener sonst unverändert gebliebenen Arie hinzugesetzt.

3. Ebendort, Chor, Nr. 18, Todtenfeier für Orest, C-dur $^3/_8$:

Contemplez ces tristes apprêts,

enthält den Mittelsatz aus der vorher ad 2 bezeichneten Arie:

Al mio spirto dal suo disciolto.

Dieses Stück war bereits in der Iphigenie en Aulide als Chor, Scene V, Act I:

Que d'attraits, que de Majesté!

verwendet worden. Das Motiv fand sich zuerst in einem Ballet des Telemacco vor.

4. Act III, Arie der Iphigenie, Nr. 24, A-dur C:

Je t'implore et je tremble,

entnommen aus Telemacco, Arie der Circe, Act II, Scene VII, A-dur C:

Se ad estinguer non bastate,

mit dem aus den englischen Suiten Seb. Bach's entnommenen Motive, hier und da gegen die Singstimme der Arie etwas verändert; hatte auch in einer Arie der Vitellia in Gluck's Clemenza di Tito Verwendung gefunden.

5. Act III, Schlusschor, C-dur C:

Les Dieux long temps en courroux,

aus Paride ed Elena, Schlusschor, C-dur C:

Veni al mar, tranquilla e l'onda.

Wie sehr Gluck geliebt hat, seine älteren Opern auszunutzen, würde sich auch aus der folgenden weiteren Zusammenstellung ergeben:

VI.

Ezio:

1. Symphonie, C-dur C, aus La clemenza di Tito. Der Mittelsatz der Ouvertüre zu Ezio in G-moll fehlt dort.

2. Act II, Cantabile, E-dur, Andante; Arie des Valentiniano:

Dubbioso errate cercando,

aus der deutschen Tetis, Act I, Cantabile, A-dur C:

Con mio ciglio di Giove,

Arie der Astrea.

3. Act II, Arie des Varo, B-dur C:

Nasce al bosco,

aus der dänischen Tetis, B-dur C, Arie des Mars:

Al mio scudo bellicoso.

4. Act III, Scene II, Arie des Ezio, D-dur $^3/_4$:

Resta memoria del tuo perdono,

aus der dänischen Tetis, Act II, F-dur $^3/_4$, Arie des Apollo:

Fra le memorie degli ari.

VII.

Cythère assiégée:

1. Enthält in der Ouverture, nur mit verändertem Schluss des zweiten Satzes die Ouverture aus Paride ed Elena.

2. Act I. Nach dem Gesange der Doris:

Adonis est fait,

Air, Es-dur C, poco lento, aus Iphigenie en Aulide, Ballet, C-dur C, Satz 2 des Ballets Nr. 52, Grazioso andante, ursprünglich aus dem Ballet Alessandro.

3. Scene X, Arie der Daphne, F-dur $^3/_4$:

Ah quel bonheur!

aus einer Arie der Feste d'Apollon.

4. Nach der zuvor unter 3 bezeichneten Arie, Ballet, C-dur $^2/_4$, aus Iphigenie en Aulide, Act I, Nr. 7, D-dur $^2/_4$. Der 4., 5., 6. und 7. Tact stimmen genau mit Haydn's:

Gott erhalte Franz den Kaiser

überein.

5. Arie der Carite, Es-dur $^3/_4$:

Le Barbare me déclare,

aus Atto d'Aristeo.

6. Act II, Scene IV, Nr. 2, Chor der Scythen, D-moll C:

Mars, Mars, Dieu de la guerre,

aus Paride ed Elena, Athletenchor, Act III, D-moll C:

Dalla reggia rilucente.

7. Ballet nach dem vorher unter 6 bezeichneten Chore:

a) Marche, D-moll C,
b) Maestoso, staccato sempre, F-dur C,

gleichfalls aus Paride ed Elena, Ballo am Schlusse des ersten Acts, C-moll C, mit dem Maestoso, staccato sempre, F-dur C.

8. Act III, Scene III, Quatuor, B-dur $^3/_4$:

Les Dieux dans leur grandeur suprême,

aus Atto d'Aristeo.

9. Act III, Scene IV, Ariette der Daphne, B-dur C:

Nymphes, chantez Victoire,

aus Bauci e Filemone.

10. Act III, Scene IV, nach der Ariette der Daphne:

L'aimable paix,

Es-dur $^3/_4$, folgt:

a) Passe caille, G-dur $^3/_4$,
b) Gavotta graziosa, A-dur C,

aus Paride ed Elena, Ciaconne, Act III, nach dem Gesange des Paris, Es-dur C:

Mi fugge, spietata!

bezeichnet als:

a) Ciaconne, C-dur $^3/_4$,
b) Gavotte, G-dur C.

Ich erwähne ferner noch, dass:

VIII.

L'Atto d'Aristeo

eine Arie enthält, welche die Umarbeitung der Arie am Schlusse des Acts II der Semiramide riconnosciuta in sich schliesst, und dass

IX.

das Festspiel: Le feste d'Apollon

mit einer Symphonie beginnt, deren Hauptsatz der Ouverture der Oper Telemacco (also auch der Armide) entnommen ist.

Endlich ist auch

X.

in Gluck's letzter Oper, Echo et Narcisse:

1. in Act II, Scene IV, die Arie des Narcisse, C-dur $^2/_4$:

Mais vers toi l'amour me ramène,

entnommen aus Paride ed Elena, Act II, Scene III, Arie des Paris, F-moll $^2/_4$:

Veggo frai palpiti, und

2. Act II, Scene II, der Gesang der vier Nymphen:

Ah, que perte trop cruelle,

aus Telemacco, Act II, Nr. 4, G-moll $^2/_4$:

Qual voce possente

eine Stelle, die wiederholt im Ré pastore, Act II, Quartett, F-dur C bei den Worten:

Mi s'agaggia o Dio!

vorkommt.

Nach dieser, auf sorgfältiger Prüfung der Partituren von allen vorgenannten Opern beruhender Darstellung wird man geneigt sein, anzuerkennen, dass Gluck in der Benutzung seiner früheren Schöpfungen nicht eben sparsam gewesen ist.

Die alten Meister waren in dieser Beziehung, wie wir dies ja auch aus den Arbeiten Seb. Bach's und Händel's wissen, nicht besonders ängstlich.

In jedem Falle aber wird man zugeben müssen, dass bei Gluck diese Benutzung überall nur sehr angemessen, oft eine überraschend glückliche war.

Wenn man von der wiederholten Anwendung der Ballets absieht, bei denen der grosse Meister sich mit sicherem Blick an diejenigen Tonstücke gehalten hat, deren melodische und rhythmische Schönheit ihnen vor der Mehrzahl seiner übrigen Tänze den Vorzug gewähren musste, und wenn man insbesondere die charakteristischen Tänze aus dem zweiten Acte des Orfeus und der aulidischen Iphigenie sowie des dritten Actes der Armide, sämmtlich dem merkwürdigen Ballet Don Juan entnommen, hier mit einrechnet, so muss man das Geschick bewundern, vermöge dessen beispielsweise die unter Nr. 1 und 2 in der Iphigenia in Aulis, insbesondere aber die aus dem älteren Ballet Semiramide übernommenen Stücke, unter Nr. 1 der Iphigenia in Tauris genannt, verwendet worden sind. Man würde es kaum für möglich halten, dass sie früher einem gewöhnlichen Ballet angehört haben.

Und doch könnte man aus dieser ausgiebigen Benutzung älterer Stücke, die fast zum System geworden war, leicht auf einen gewissen Mangel an erfinderischer und schöpferischer Kraft schliessen, um so mehr, als die Mehrzahl dieser Verwendungen in Gluck's spätere Lebensjahre fällt.

Als er die Oper Paride ed Elena componirte, war er bereits 55 Jahre alt. Von dort aus häufen sich die Entnahmen aus früheren Werken in sehr bemerkbarem Maasse.

Zu den hierdurch am meisten in Anspruch genommenen Opern gehören:

Telemacco,
Paride ed Elena und das
Ballet Don Juan.

Diejenige Oper, die am meisten aus älteren Arbeiten zusammengestellt ist, ist offenbar La Cythère assiégée, eine Arbeit, die zuerst als komische Oper in Wien dargestellt, für Paris zur Balletoper umgearbeitet, in den Sopranpartien der Daphne und Chloë in ausgedehntestem Maasse Bravourgesang geliefert hat und doch ohne Erfolg geblieben ist.

Wie Gluck seine Opern im Einzelnen zerpflückt hat, möchte ich an einigen seiner Werke noch besonders zeigen. In

Paride ed Elena,

1769 zum ersten Male in Wien aufgeführt, sind folgende Stücke aus anderen Opern entnommen und wieder in andere übergegangen:

1. Die Ouverture (ursprünglich aus dem Feste d'Apollon) ist übergegangen in La Cythère assiégée.

2. Der Chor Nr. 1, Act I, G-dur $^3/_4$, entnommen aus Bauci e Filemone, A-dur $^3/_8$:

In fido amore,

ist in der vorliegenden Form der Alceste entlehnt.

3. Das Ballet am Schlusse des ersten Acts:

a) C-moll C,

b) Maestoso staccato sempre, F-dur C,

ist in Cythère assiégée wieder angebracht. Siehe oben unter VII, Nr. 7.

4. Die sehr schöne Arie des Paris, Scene III, Act II, F-moll $^2/_4$, Andante grazioso:

Le belle imagine

kommt wieder vor in Gluck's letzter Oper: Echo et Narcisse (X, ad 1).

5. Die Ciaconne und Gavotte im dritten Acte, C-dur $^3/_4$ und G-dur , sind in Iphigenia in Aulis wieder verwendet (VIII, ad 6), ebenso in der Cythère assiégée (VII, ad 10).

6. Der Gesang der Pallas, Act III, Scene III, D-dur C:

a) Và coll amata in seno und

b) Coro: Presto cambiato in pianto,

sind in Armide übernommen (IV, ad 6).

7. Der Schlusschor, C-dur C:

Vieni al mar, tranquilla e l'onda,

in Iphigenia in Tauris (V, ad 5).

Ich möchte diesen Nachweis noch auf den 1749 für Rom geschriebenen

Telemacco

ausdehnen, jenem unzweifelhaft hoch interessanten Werke, über welches ich oben ausführlicher gesprochen habe. Aus diesem ist:

1. Die Ouverture in Armide übergegangen.

2. Das Ballet Nr. 3 bildet die Grundlage zweier Chöre aus der Iphigenia in Aulis und in Tauris, sowie des Mittelsatzes einer Arie der Clemenza di Tito.

3. Der Chor, Scene III, Act I:

Ah, che sfido sventurato,

desgleichen

4. Der Chor, Act I, Nr. 8:

Quai tristi gemiti,

beide Stücke sind in der Alceste wieder verwendet; die Hauptelemente des erstgenannten Chors finden sich in dem ersten Chor des ersten Acts:

Weh' uns, was wird nun geschehen,

die des zweitgenannten in dem ferneren Chor des ersten Acts:

Welch' schreckliches Orakel!

5. Die Scene Act I, Nr. 8, Cavata des Telemacco:

Ah chi di Voi m'a dita,

bildet den Anfang der Iphigenie en Aulide.

6. Die Arie des Telemacco:

Se per entra nella nera foresta

(der Arie der Giunone:

Sopra delle procelle,

aus dem Festspiele: Le Nozze d'Ercole e d'Ebe entnommen), ist nachdem sie in der Arie der Vitellia aus der Clemenza di Tito Act III, Scene II, ihre Wiederholung gefunden, in das Beschwörungsduett, Act II, der Armide, E-dur C, übergegangen.

7. Die Arie der Circe, Act II, Nr. 3, bildet die Grundlage des Satzes Act III in der Armide:

Amour, sors pour jamais.

8. Die Arie des Ulisse, Act II, Scene IV:

Freme gonfiar di torbide spume,

bildet die Grundlage des Satzes der Furie des Hasses in Armide Act III, zu den Worten:

Plus on connait l'amour.

9. Die Arie der Circe, Act II, Scene VII:

Se ad estinguer non badate,

ist in Iphigenie en Tauride, Act III, Nr. 24:

Je t'implore et je tremble,

übergegangen.

10. Der Chorsatz, Act II, Nr. 4:

Qual voce possente,

päter im Ré pastore, Act II:

Mi s'aggaccia, o dio,

bernommen, wiederholt sich in Écho et Narcisse, Act II, in dem Gesange der Nymphen:

Ah, que perte trop cruelle.

# VIII.

## Gluck's Reform der italienischen Oper.

Ich bin an dem Punkte angelangt, an welchem ich die Schluss folgerungen für die Opernreform Gluck's, wie sie sich aus den vor stehenden Auseinandersetzungen ergeben, würde ziehen können.

Wenn im Orfeus das italienische Gesangselement noch vor wiegend bemerkbar war, wenn in der Alceste (zuerst in italienischer Texte, dann mit gewissen Veränderungen in das Französische übertragen zwar die volle Grösse dessen, was erstrebt wurde, nicht aber die fertig Gestaltung in Form und Ausbau bemerkt werden konnte, wenn die ser Mangel bis auf einen gewissen Punkt selbst noch bei der Iphi genia in Aulis nicht voll überwunden erscheint, so ist dies doch nicht mehr der Fall bei der Armide, noch weniger bei der Iphi genie in Tauris, die man wohl als Gluck's vollendetste Schöpfun betrachten kann.

Gluck ist langsam und auf praktischem Wege bei seiner Reform vorgegangen, nachdem er über 20 Jahre lang die bestehenden Bahne durchschritten, in ihnen Erfahrung und Kenntnisse reichster Art ge sammelt hatte.

Er hat angefangen mit der Reform der italienischen Concert oper, der er die drei Werke: Orfeus, Alceste und Paris und Helena gewidmet hat. Erst als er hier seine Kraft erprobt und be währt gefunden hatte, ja erst als er zu bemerken glaubte, dass er i Deutschland und Italien das rechte Feld für seine verbessernde Thätig keit nicht gefunden habe und auch nicht finden werde, wandte er sein Blicke nach der Hauptstadt von Frankreich, auf deren Thron er ein Fürstin wusste, die seinen Bestrebungen günstig gesinnt war, und w

er dramatische Styl, wenn auch nur in seinen Anfangselementen, be-its Wurzel gefasst hatte.

Dass er wusste, was er that, als er mit seinem Orfeus die euen Wege in ein ihm vorerst unbekanntes Land beschritt, darüber nd Zweifel nicht vorhanden. Dass er, vorsichtig fortschreitend, fern avon war, die Gefässe und Formen zerbrechen zu wollen, die ihm dazu edient hatten, in künstlerischem Geiste nach und nach die ihm neue onwelt zuerst zu ahnen, dann mit kühnem Geiste zu beschreiten, afür kann die Nachwelt ihm nicht genug danken. Mit einem fertigen rogramme, dessen Sätze alles bisher Dagewesene verwerfen, das eigene ch an die Stelle grosser Kunstprincipien setzen sollten, mit einem unstwerke der Zukunft im Sinne des damaligen Standpunktes der usikalischen Dramen ist er nicht in die Welt getreten. Erst viel spä-r (1767) hat er ein solches Programm verfasst und dies wiederholt, achdem seine Oper Paris und Helena nicht die Bühnenwirkung ehabt hatte, die er von diesem Werke erwartet zu haben scheint.

Es lag nicht in seinem Wesen und Willen, zunächst eine Reform er Oper überhaupt oder des musikalischen Dramas im engeren Sinne erbeizuführen.

Die Oper, in der er bisher thätig gewesen war, die italienische per war es, der er seine Aufmerksamkeit zuerst zuwendete und von iesem Gesichtspunkte aus ist sein Orfeus zu betrachten, nicht weni-er aber Alceste und Paris und Helena.

Alle diese Opern, zwischen denen noch Ezio zur Aufführung ge-ngt ist, waren italienische Opern und schliessen sich in den Text-üchern noch dem Gedanken dieser italienischen Oper an, wenn sie leich die sonstigen Grundlagen der alten Concertoper nicht inne hielten.

Wir haben gesehen, dass das Lebenselement dieser alten Oper die rie war, die als Concertarie im Costüm gesungen den eigentlichen In-alt der Darstellung erfüllte, dass diese Arie, von jeder Charakteristik bsehend, lediglich darauf berechnet war, die Kunstfertigkeit der Sänger nd Sängerinnen zu zeigen, dass der Bau der Dramen eben nur ein se zusammengefügtes Gerüst darstellte, an welchem sie als Glanz- nd Prachtstücke aufgereiht waren, dass diese Glanzstücke aber nicht ach der künstlerischen Auffassung und dem Wissen und Können der onsetzer hergestellt werden durften, sondern dass es die Künstler aren, nach deren Fähigkeiten und Neigungen bestimmt wurde, wie nd was gesungen werden sollte. Wenn auch hier und da ein Auf-äumen gegen deren Tyrannei stattfinden mochte, im Ganzen änderte ies an der Sache nichts.

Wirft man nun einen Blick auf Orfeus, so wird man anerken nen müssen, dass diese Oper, auch wenn sie in den Hauptformen de italienischen Concertoper nicht völlig fremd war, doch deren Fehle und Auswüchse bereits von sich abgestreift hatte.

Wir sehen einen einheitlich gestalteten, wenn auch nicht übera dramatisch geformten Text,

wir sehen die Handlung auf der Bühne in die Seelenbewegunge der Personen gelegt,

wir finden in der Musik einen aus dem Innersten des Lebens un der Charaktere strömenden Gesang, aus dem Alles entfernt ist, was ledig lich die Eitelkeit und Gefallsucht der Sänger hätte befriedigen könne

wir finden scenische Eintheilungen, die die Vorgänge auf der Bühn zu grossen Gesammtwirkungen zusammenfassen (ich verweise hier be sonders auf die beiden ersten Acte, von denen jeder in sich eine voll Einheit bildet),

wir sehen Chor und Ballett in würdiger Weise in die Handlun eingereiht, an dieser theilnehmend,

wir sehen endlich die Verbindung der einzelnen Stücke mit ein ander nicht mehr durch überlange Secco-Recitative hergestellt, sonder finden die Form der letzteren zu wirklichen Recitativen in unsere jetzigen Sinne erweitert.

Es sind dies die Hauptpunkte, auf die die Reform der italienische Concertoper sich auszudehnen hatte. Um sich ein Bild davon z machen, von welcher Bedeutung diese neue Art der ernsten drama tischen Musik war, braucht man nur einen Blick auf die Verirrunge zu werfen, in denen Graun 11 Jahre früher seinen Orfeus auf di Bühne gebracht hatte, Verirrungen, die im Text wie in der Musik he vortraten.

Dass Gluck den Muth hatte, seinen Text in der uns Allen be kannten Weise von dem so verständnissvollen Calzabigi dichten z lassen und diese Dichtung gegenüber dem in Wien das gesamm Opernwesen beherrschenden Metastasio in eine Musik zu setze welche dem dramatischer gestalteten Charakter der Handlung voll en sprach, ohne den bisherigen Traditionen zu folgen, ist sein Verdiens wenn man auch der Arbeit des Dichters dabei volle Gerechtigkeit wi derfahren lassen darf.

Freilich haben auch neben R. Wagner andere Tonmeister sic ihre Operntexte selbst gedichtet; ich nenne hier nur den lieben würdigen, trefflichen und auf diesem Felde so äusserst glückliche Lortzing. — Wenn aber die Schule der Zukunft es der Refor

Gluck's gegenüber als eine Nothwendigkeit betonen sollte und verschiedentlich betont hat, dass der Operncomponist, nenne man ihn meinetwegen den Schöpfer eines Kunstwerkes der Zukunft, stets sein eigener Dichter sein müsse, so erkenne ich meinerseits die Nothwendigkeit einer derartigen Doppelseitigkeit nicht an.

Gluck und Calzabigi haben im Orfeus nicht das Höchste erreicht, was nach unseren jetzigen, durch einen Zeitraum von mehr als hundert Jahren geläuterten Anschauungen hätte erwartet werden können. Man darf dies aber wohl der Neuheit des Unternehmens in Form und Inhalt zuschreiben.

Die späteren Reformopern lassen das Fortschreiten auf der Bahn der Vollendung mit hinreichender Genauigkeit erkennen. Die Schritte, die vom Orfeus zur Alceste, von dieser zu Paris und Helena geführt haben und die dann in die französische Oper überführten, sind riesengross und legen ein treffliches Zeugniss ab von dem Ernste, mit welchem Gluck seine hohe Mission aufgefasst hat.

Im Orfeus wie in der Mehrzahl seiner späteren Musikdramen hat der grosse Meister die alte Form beibehalten, wo sie ihm musikalisch erwünscht erschien. Dem entsprechen die Arien des Amor im ersten, die der Eyridice und des Orfeus im dritten Acte. Niemand würde insbesondere die bekannte Arie: Chè farò senza Euridice anders behandelt wissen wollen, als dies hier geschehen. Die Form aber war, wie es in der Ordnung ist, überall dem Inhalte untergeordnet.

Im ersten und zweiten Acte hat Gluck diese alten Traditionen verlassen und sich in seinem künstlerischen Schaffen lediglich durch die dramatische Gestaltung des Stoffes leiten lassen. Die Chöre des ersten Actes: Ah, se intorno à quest'urna entsprechen nicht dem Programm der alten Oper, viel weniger noch die Chöre der Geister des Orcus im zweiten Acte, die in selbständigem Handeln, in wunderbar stimmungsreicher Charakteristik mit dem berühmten „No" den flehenden Gesang des Orfeus durchschneidend, eine völlig neue Wirkung hervorgerufen haben, die noch jetzt, nach 120 Jahren mit gleichem Zauber, mit gleich erschütterndem Ernst in die Seele dringt.

Darf hier die Rede sein von einer Empörung gegen die Tyrannei der Sänger? War es hier nur die Modification der Arienformen der alten Oper, die Veränderungen unterworfen worden war? Im Gegentheil, diese Formen waren beibehalten und dem ausgezeichneten Castraten, dem die Titelpartie der Oper anvertraut war, Gaetano Guadagni, muss es noch jetzt zu hohem Ruhme angerechnet werden, dass er dieselbe, ungeachtet der ungewohnten Forderungen, die an ihn gestellt wurden,

mit voller Hingebung und mit dem stolzen Bewusstsein gesungen hat einem wahrhaft edlen Kunstwerke dienen zu wollen.

Da ich weder eine Biographie Gluck's noch eine Detailschilderung seiner Opern zu schreiben die Absicht habe, darf ich wohl den Orfeus verlassen, um mich der Alceste zuzuwenden.

Auch diese Oper ist von Calzabigi gedichtet.

Auf derselben Grundlage des griechischen Mythos beruhend, wie Orfeus, ist auch hier der reinigende Hauch eines dichterischen Genius bemerkbar, der alle die elenden Verirrungen und Verwickelungen beseitigt hat, welche denselben Gegenstand früher in zahlreichen Operntexten verunstaltet hatten. Auch Händel hatte unter dem Namen Admet eine derartige Alceste componirt und Lully, durch Quinault's Dichtung glücklicher als dieser, hatte schon im Jahre 1674 in einer nach vielen Seiten hin nicht zu unterschätzenden Bearbeitung denselben Stoff zu der dritten, von ihm componirten grossen Oper verwendet.

In dem Calzabigi'schen Textbuche ist die Fabel, die zuerst Euripides dramatisch behandelt hatte, zu einer in sich geschlossenen Handlung von grossartig edlem Charakter umgeformt worden.

Hier fällt die rettende Hand des Heracles fort; Appollo selbst ist es, der am Schlusse der Oper die Gatten wieder vereint, eine Handlung, die in der späteren französischen Bearbeitung wieder beseitigt ist. Hier hat Gluck die Mitwirkung des Jupitersohnes aus der Fabel des Euripides wieder hergestellt [1]).

Auch gegen diesen Text, der in manchen Punkten ein anderer war als der, der später von der Pariser Bühne aus nach Deutschland übertragen worden ist und hier noch jetzt in dieser zweiten Gestalt dargestellt wird, lassen sich mancherlei Bedenken erheben; vor allem Anderen das, dass die ganze Handlung, allein in die Person der Alceste gelegt, nothwendiger Weise mit dem Augenblicke an Interesse verlieren muss, in dem die Königin dem Tode das Opfer der Gattenliebe bringt.

Hier wie im Orfeus ist der Conflict, den das Drama erfordert, nicht ein solcher, der vom Menschen gegen den Menschen, nicht ein Conflict, der von der Leidenschaft gegen die Leidenschaft oder von einem Charakter zum anderen ausgekämpft werden muss, sondern es sind die Kämpfe grosser Seelen gegen die weit überlegene Gewalt des Todes, in der die Götter unmittelbar, um retten zu können, ihre höhere Macht einsetzen müssen.

---

[1]) Calzabigi hat diese Abänderung seines Textes im Vorwort zu der Partitur von 1769 ausdrücklich erläutert.

Aber der Text ist von antikem Geiste durchweht, gross und edel edacht und in hohem Maasse einheitlich gestaltet. Weit über den Charakter des Orfeus erhebt sich der der Alceste, als der Trägerin er Handlung.

Was die Musik dieses grossen, von tiefster Tragik erfüllten Dramas nbetrifft, so entwickelt sich in ihr zunächst die völlige Uebereinstimmung des Musikers mit dem Stoffe, mit dem antiken Inhalt der Oper nd mit den Worten des Dichters zu lebendiger Wahrheit. Demnächst ndet man alle zuvor beim Orfeus geschilderten Fortschritte der Reorm in grösserer und ausgeprägterer Gestaltung.

Was aber am meisten überraschend hervortritt, ist die Individuasirung nicht bloss der Charaktere der einzelnen handelnden Personen, sondern auch der Chöre.

Wenn wir im Orfeus jener wunderbaren Wirkung im Gesange er Geister des Orcus begegnet sind, so stehen wir hier vor menschch bewegten Gestalten, die in ihrer Besonderheit gerade diejenigen Empfindungen abspiegeln, die sich aus dem Gesammtbilde, das uns ufgerollt wird, mit Nothwendigkeit ergeben und welche durch die ituation bedingt sind. Wir haben es nicht mit einem den Traditionen er griechischen Tragödie folgenden Chore zu thun, sondern mit den Menschen, die theilnehmend in den Ereignissen stehen, welche vor ren Augen sich darstellen.

Dies ist der Sinn und Inhalt des ersten Chors:

Weh' uns! Was wird nun geschehen?[1])

ies Sinn und Inhalt des folgenden Doppelchors:

O unglücksel'ger König!

icht weniger des Chors im Tempel des Apollo:

Gott Apoll, entferne vom Throne;

or Allem des kurzen, aber in so bezeichnender Weise vorüberrauschenen Chors:

Welch' ein schrecklich' Orakel!

er sich in seinem zweiten Satze (Allegro molto) in die Flucht des olkes aus dem Tempel auflöst.

[1]) Ich folge hier, der leichteren Uebersicht wegen, dem deutschen exte der französischen Alceste, welcher in Deutschland der fast allein beannte sein dürfte.

Ich erinnere ferner an den schönen Doppelchor des dritten Actes:

Weine, o mein Vaterland!

endlich an den, der Scene im Orcus angehörigen Chor der Höllengeister, die warnend ihr:

Unglückliche! Wohin?

ertönen lassen, wie an das schattenhaft vorbeihuschende:

Dies Wüthen ist vergebens.

In allen diesen Stücken findet man den Chor, wenn nicht schon auf der Höhe der Vollendung, deren er fähig war, doch auf der Höhe seiner Aufgaben, völlig losgelöst von dem formellen Wesen, in der er mit verschwindenden Ausnahmen in der italienischen Concertoper verwendet worden war.

Gewaltiger und grösser tritt Gluck in der Charakterisirung der Trägerin der Hauptrolle, der Alceste, vor uns hin.

Die Heldin des Dramas ist völlig frei, mehr noch als Orfeus von Allem was bloss traditionell oder conventionell erscheinen könnte. Gluck hat ihre Figur durchaus identificirt mit der unglücklichen Königin, die bereit ist, für ihren Gatten sich zum Opfer hinzugeben.

Ihr Schmerz in der Arie des ersten Actes:

Erhört nur dies noch, ihr Götter,

der Stolz und die Grösse ihrer Erhebung bei den Worten:

Die Liebe allein ist alles fähig!
Lebe, o mein Gemahl!

sowie die von Hoheit und wahrer Seelengrösse erfüllte Arie:

Götter der Nacht, die ihr so schrecklich droht,

sind Zeugnisse eines Triumphes der Kunst in ihrer Vollendung und Pracht wie sie nur von einem Genius geschaffen werden konnten, in dessen tiefstem Innern schon seit Jahren der Geist der Wahrheit und die Fackel des Lichts ihre Strahlen leuchten zu lassen begonnen hatten und der in steter, wechselvoller Arbeit endlich die Wolkengebilde von sich abgestossen hatte, die sich verhüllend und verwirrend um die Schöpferkraft seiner Seele gelagert.

Noch höher steigt die Grösse des Aufschwungs in der Seele des Tondichters in der Arie am Schlusse des zweiten Actes:

Voll Todesangst beb' ich vor dem Grabe,

in der Schmerz und angstvolles Beben sich zur Höhe der Verzweiflung steigern und zwischen die klagenden Töne, die der Chor ihrer Trauer weiht, von Neuem mit leidenschaftlichem Feuer emporblitzen.

Alles was weiter folgt ist nur die Fortführung der grossen Selbsthingabe für den geliebten Gatten, des schmerzlichen Opfers, das Alceste an ihrem Glücke, an ihren Kindern bringt.

Hier gerade steht die Arie als solche und in ihrem Wesen auf dem ihr eigenthümlichen und berechtigten, durch nichts Anderes zu ersetzenden Standpunkte der Darlegung innerster Seelenzustände, der Uebertragung derselben auf den Zuhörer, der Fixirung der Höhepunkte des Dramas, der verständnissvollen Empfindung.

Es sei fern von mir, behaupten zu wollen, dass diese Darlegungen seelischer Zustände in der Oper nur auf diesem einen Wege der Arie erfolgen könnten und erfolgen dürften. Durch Leitmotive werden sie aber schwerlich anders als in rein äusserlicher Weise übertragen werden können; was im Wege der Reflexion vermittelt werden muss, hat keine Ursprünglichkeit mehr; die Wärme der innersten Bewegung ist abgeschwächt und halb verflogen.

Wenn ich dies schon hier hervorhebe, so geschieht es, weil ich im Laufe meiner Auseinandersetzungen zum ersten Male vor Arien stehe, in denen sich der Fortschritt von der Concertarie der alten italienischen Oper zur Arie des Dramas in so vollkommener Weise darstellt.

Hier ist es nicht mehr die Coloratur, nicht mehr die Gefallsucht und Eitelkeit des Sängers, gegen dessen Tyrannei nach R. Wagner's unrichtigem Ausdruck Gluck sich empört habe; Alles dies war schon im Orfeus erreicht; davon ist hier gar nicht mehr die Rede. Es ist der Charakter, der hier dargelegt ist, die innerste Bewegung einer grossen Seele, die dramatische Gestaltung der tragischen Erscheinung, die in unmittelbare Wechselwirkung mit dem erschütterten Zuhörer tritt.

Wenn je Gluck's bekannte Aeusserung: „Ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, dass ich Musiker bin", eine Beglaubigung von zweifelloser Sicherheit empfangen hat, dann ist dies geschehen durch die besprochenen Arien der Alceste.

Ich darf es wohl bei dem, was ich über dieses grosse Musikdrama gesagt, bewenden lassen. Nur dass eine will ich noch hinzufügen, dass das Recitativ hier in ausgeprägterem Maasse wie im Orfeus, in welchem einzelne Scenen, namentlich im dritten Acte noch an das alte Secco erinnern, als Träger der dramatischen Handlung erscheint. Man

darf nur die herrlichen Recitative des zweiten Actes zwischen Alceste und Admet in das Auge fassen, um in ihnen den ausserordentlichen Fortschritt zu erkennen, den die Oper nach der dramatischen Seite hin gemacht hat.

R. Wagner hat es Gluck zum Vorwurf gemacht, dass er die Arie und das Recitativ (auch den Tanz) in die von ihm reformirte Oper unvermittelt mit herübergenommen habe. Sein unmotivirter Hass gegen die Arie und die Melodie, gegen Alles, was vor ihm in der Oper überhaupt bestanden hatte, hat ihn zu der Thorheit einer derartigen Bemerkung verleitet.

Schon Händel's, um wie viel mehr Gluck's und Mozart's thematische Recitative wiegen alle Leitmotive der Wagner'schen Zukunftsopern in ihrer Gesammtheit weit auf.

Ich füge dem noch hinzu, dass für Alceste zum ersten Male in der Tonwelt der Bühnen eine Ouverture componirt worden ist, in der der Inhalt des Dramas und dessen tragische Grösse sich abspiegelt. Durch sie wird der Zuhörer in die Stimmung eingeführt, welche die Oper erfordert. Hier ist keine heitere Pracht, nicht der blendende Schall eines triumphirenden Gesanges, nicht die blosse Lust am Musiciren bemerkbar, hier findet das Ohr nicht die schmeichelnden Töne, welche die Liebe und ihre Freuden zu erkennen geben; hier beherrschen Unruhe, Klage, ängstliche Besorgniss vor dem Walten der Gottheit und die Schrecken des Todes den ruhelos daherbrausenden Tonstrom, der am Schlusse in den Ausruf des Chors: Götter, erhaltet uns unsern König, seinen Höhepunkt findet,

Dass die Reform der Oper durch den grossen Meister, deren feste Grundlagen in der Alceste hingestellt sind, keine zufällige, keine bloss durch empirische Versuche geschaffene war, dass sie, aus der innersten Ueberzeugung Gluck's hervorgegangen, weit über dasjenige hinausgriff, was R. Wagner in vollstem Verkennen der Sachlage seinem Leser wie seiner Schule glauben machen zu können sich vermessen hat, ergiebt sich mit grosser Klarheit aus der berühmten Vorrede, welche Gluck seiner Dedication der Alceste an den Grossherzog von Toscana (1769) voraufgeschickt hat.

Wohl war es weise von ihm, dass er sein Programm nicht in die Welt geschleudert hat, ehe er Proben dessen gegeben, was er zu leisten entschlossen war. Diese Proben lagen im Orfeus und der Alceste dem musikalischen Publicum und der Kritik vor.

Nun erst kam das Programm, dem getreu er seine späteren grossen Reformopern gesetzt hat.

Die einzelnen Punkte dieses Progamms lauten:

1. Zurückführen der Musik auf ihren eigentlichen Zweck und auf ihr Verhältniss zu der Dichtung:

„Ich suchte die Musik auf ihren eigentlichen Zweck zurückzuführen, der kein anderer war als der, die Dichtung zu unterstützen, den Ausdruck der Empfindungen und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen und sie durch unnöthigen Zierrath abzuschwächen; ich glaubte, dass die Musik für die Dichtung dasjenige sein müsste, was einer correcten und gut componirten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben und das glückliche Zusammenwirken von Licht und Schatten bietet, welche dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne deren Umrisse zu stören."

2. Abstellung der Missbräuche, welche durch die Sänger und die unzeitige Nachgiebigkeit der Componisten in der italienischen Oper entstanden sind:

„Ich habe mich wohl gehütet, den Sänger in der Erregung des Dialogs zu unterbrechen, um ihm ein langweiliges Ritornell vorspielen zu lassen, oder ihn mitten in dem Fluss seiner Rede auf einem ihm günstigen Vocal aufzuhalten, sei es, damit er in einer langen Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme entwickele, sei es, dass er abwarten könne, bis das Orchester ihm Zeit gewähre zum Athemholen und zu einem Orgelpunkt."

3. Richtigstellung des Ausbaues der Arie im Interesse des Ausdrucks und der Wirkung derselben:

„Ich habe auch nicht geglaubt, schnell über den zweiten Theil der Arie forteilen zu dürfen, wenn dieser zweite Theil der leidenschaftlichere, der wichtigere war, bloss damit die Worte der Arie in Regelmässigkeit viermal wiederholt werden konnten, ebenso wenig die Arie zu beendigen, wo der Sinn nicht zu Ende war, nur damit der Sänger Gelegenheit finde zu zeigen, dass er nach seinem Gefallen auf eine Art oder in verschiedener Weise eine Passage variiren könne[1])."

4. Die Verwendung und Wirkung des Orchesters und der Instrumente soll dem Gegenstande der Handlung angemessen sein:

---

[1]) Die ad 2 und 3 dargelegten Theile des Programms der Alceste sind die einzigen, die R. Wagner's Zukunftstheorie wiederzugeben für nothwendig erachtet hat.

„Ich habe mir gedacht, dass die Ouverture die Zuschauer über den Charakter der Handlung, welche man vor ihnen darstellen wollte aufklären, ihnen deren Gegenstand andeuten sollte; dass die Instrumente nicht in Thätigkeit treten dürften als im Verhältniss der Höhe des Interesses und der Leidenschaften, und dass man unter allen Umständen vermeiden müsse, in dem Dialoge eine zu bemerkbare Lücke zwischen der Arie und dem Recitativ eintreten zu lassen, um nicht gegen den Sinn die Periode abzuschneiden und nicht unnöthiger Weise die Bewegung und das Feuer der Scene zu unterbrechen."

5. Die Einfachheit und Wahrheit in der Musik:

„Ich habe auch geglaubt, dass der überwiegende Theil meiner Arbeit sich darauf beschränken müsse, eine schöne Einfachheit zu suchen, und ich habe es vermieden, auf Kosten der Klarheit Schwierigkeiten vorzuführen.

„Ich habe keinen Werth darauf gelegt, Neues zu entdecken, wenn dies nicht in der Situation natürlich begründet und mit dem Ausdruck in Uebereinstimmung war.

„Endlich giebt es keine Regel, die ich nicht gern der Wirkung opfern zu dürfen geglaubt habe."

Man sieht hieraus sehr klar, was Gluck in seiner Reform der Oper gewollt und geleistet hatte. Man sieht aber auch, dass er diesem seinem Programme treu, dasselbe mit künstlerischem Bewusstsein ausgebaut, bis zur Höhe einer ungeahnten Vollendung fortgeführt hat.

Man sieht zugleich, dass Gluck zwar weit hinaus über das, was R. Wagner in seiner Reform der Oper gefunden, nicht die Form und die Aeusserlichkeit des Gesanges, sondern die innerliche Wahrheit, Schöne und Wirkung der Musik gesucht hat; man ersieht aber auch, dass vieles von dem, was er neu gegeben hatte, in diesem Programm gar nicht genannt war. Ich rechne hierzu:

die Abrundung der Scenen und Acte zu grossen Gesammtwirkungen;

die Einführung des Chors als eines in dem Drama zur Mitwirkung berechtigten Factors und zwar für die Musik wie für die Handlung selbst;

die Verarbeitung des Recitativs aus dem alten Secco in die dramatisch fortschreitende musikalische Action; endlich

die Treue, welche Dichtung und Wort neben der Melodie für die Declamation beanspruchen durften.

Gluck hat Alles in Allem genommen die Einheit des musikalischen Dramas von Grund aus neu geschaffen. Wenn R. Wagner in der bereits im Eingange angeführten Stelle sagt: „In der Oper hatte der Musiker eine einheitliche Form für das ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt; jedes einzelne Gesangsstück war eine ausgefüllte Form für sich etc.", so konnte dies der classischen Oper (Gluck, Mozart, Spontini, Cherubini, Weber) gegenüber nur einen Sinn haben, wenn er von dieser verlangte, dass die Form der Arien, der Recitative jeder Einzelnummer beseitigt und das Ganze in der Weise seiner eigenen Opern in ruhelosem Flusse hätte gesetzt werden sollen.

Dass die classische Oper vor solchem Zerrbilde dramatischer Musik bewahrt worden ist, danken wir vor Allem der Reform derselben durch Gluck, der die Einheit des musikalischen Dramas nicht in der äusseren Form, sondern in deren innerem Zusammenhange und in ihren Charakteren gesucht und hergestellt hat, in der lebendigen Wahrheit der letzteren, in ihrer Zusammengehörigkeit mit der Scenerie und dem Inhalte des Dramas. Niemand wird R. Wagner glauben, dass Armide oder die beiden Iphigenien nicht einheitlich geformte Dramen wären, und wohl nie ist diese Einheit in vollkommnerem Maasse erreicht worden, als in Mozart's Zauberflöte oder in Figaro's Hochzeit, oder im Don Juan.

Freilich, die Theorie Wagner's bedurfte einer derartigen Behauptung, der es sonst an jeder, auch der allergeringsten Begründung fehlt.

Vergegenwärtige man sich den Zustand der italienischen Concertoper, wie wir diese bei Händel, Graun, Traëtta und Hasse gefunden haben, und man wird anerkennen müssen, dass Vieles, was insbesondere bei Händel, Traëtta und Graun gewissermaassen instinctmässig dem dramatischen Zuge der Musik sich zugewendet hatte, bei Gluck mit Bewusstsein zum künstlerischen System erhoben worden ist, sowie dass der Unterschied zwischen der alten Oper und dem neuen Musikdrama ein so gewaltiger, so durchgreifender war, dass mit der That Gluck's jene als besiegt gelten konnte. Durch diese That, nicht durch R. Wagner, ich wiederhole es, ist das musikalische Drama in Deutschland an die Stelle der alten Oper gesetzt worden.

Eine derjenigen Opern Gluck's, die wohl dem Forscher und hier und da den Kennern der älteren classischen Musik, weiteren Kreisen aber so gut als gar nicht bekannt sind, ist dessen:

## Paris und Helena.

Ich werde mich deshalb mit ihr, wenn auch nur in möglichste Kürze zu beschäftigen haben.

Der Text ist wiederum von Calzabigi, dem Dichter des Orfeu und der Alceste. Er bietet die verbesserte Form der italienische Oper; aber er bietet leider in fünf Acten keinerlei Handlung.

Offenbar war es die Absicht, die Grundlage für eine musikalisch Charakterschöpfung zu geben.

Dennoch liegt hierin ein schwerer Vorwurf, der den Dichter, nich weniger aber auch den Componisten trifft. Was der Fabel vom Raub der Helena Dramatisches innewohnte, erscheint beseitigt. Helen ist nicht die Gattin des Menelaus, sondern sie ist ihm, einem ent fernten Fürsten, verlobt. Eine Vorbemerkung zu der im Jahre 177 zu Wien gedruckten Partitur sagt ausdrücklich:

„Ueber die bekannte Fabel des Paris und der Helena gehe die alten Schriftsteller auseinander. Homer nimmt an, dass Helena Gemahlin des Menelaus, Königs von Sparta, von Paris geraub worden sei. Nach Euripides hätte Paris, von Venus betroge nur ein der Helena ähnliches Schattenbild nach Troja gebracht, wäh rend die wahre Helena von der Göttin selbst nach Aegypten geführ worden sei. Nach Herodot ist Paris mit Helena auf der Fahr nach Troja von widrigen Winden nach Aegypten verschlagen, w Proteus, zu jener Zeit König von Memphis, ihm die Fürstin abgenom men und dem Menelaus zurückgegeben habe. Bei dieser Verschieden heit der Meinungen habe ich mir erlaubt, anzunehmen, dass Helen nicht die Gemahlin des Menelaus, sondern seine Verlobte (promess sposa) und Königin von Sparta gewesen sei."

Man sieht, es klebte selbst einem Manne von den bedeutende Gaben Calzabigi's noch immer ein Rest der alten und gekünstelte Textfabrikation der italienischen Oper an.

Diese lässt Paris vor Sparta zum Besuche der Königin erscheinen nachdem Venus ihm deren Besitz, als den der schönsten Frau, zu gesagt.

Amor, unter dem Namen Erast, erwirbt sich das Verdienst de Vermittelung. Nach einigem Hin- und Herzerren der Verhältnisse und nachdem Diana ganz ohne besondere Veranlassung ihre warnende Stimme hat erschallen lassen, schiffen sich die Liebenden ohne weitere Hinderniss und ohne eine Schwierigkeit zu finden ein, um nach Troja zu gehen.

Was aus dem von seiner Königin verlassenen Sparta wird, kümert weder den Dichter noch sonst jemand in dem Stücke; des Meneaus wird überhaupt nur als eines Verlobten pro forma gedacht.

Ein dürftigeres, handlungsloseres Textbuch konnte sich Gluck r die Weiterführung seiner Opernreform kaum wählen.

Hierin, nicht in der Musik, ist der hauptsächliche Grund für den isserfolg der Oper zu suchen.

Dass Gluck sich bewusst gewesen, in dieser seiner neuen Arbeit it allem Ernste die Opernreform fortführen zu wollen, ergiebt sich it unzweifelhafter Sicherheit aus der Zueignung, mit der er am 0. October 1770 die Partitur dem Herzoge von Braganza gewidmet hat.

In dieser Dedication stellt er kein neues Progamm auf, aber er ezieht sich auf seine Musik zur Alceste und beklagt in lebhaften Vorten, dass seine Hoffnung, auf der hiermit beschrittenen neuen Bahn achfolger zu finden, ihn getäuscht habe. Aber der ganze Brief ist ne Bestätigung alles Dessen, was er in seiner Reform beabsichtigt id bereits gethan, was er über diese ausgesprochen hatte.

Wenn ich meinem bedauernden Bedenken gegen den Text Ausruck verliehen habe, so muss ich um so mehr die grossen und unewöhnlichen Schönheiten der Musik hervorheben.

Der Fortschritt, der in ihr deutlich zu Tage tritt, ist die von innen eraus gearbeitete Charakteristik der beiden Hauptpersonen. Freilich mor-Erast, der Heirathsvermittler zwischen dem trojanischen Prinn und Helena, bringt es weder im Texte noch in der Musik zu einer ndividualität, die interessiren könnte. Er ist als Götterbote überflüssig nd als handelnde oder vielmehr nichthandelnde Bühnenfigur langweilig.

In Paris tritt uns zunächst der weichliche Jüngling entgegen, er mühelos den ihm von der Göttin der Liebe dargebotenen Preis ringen will, ohne die Geliebte nur gesehen zu haben.

Die beiden ersten Arien, Act I, Scene I, prägen mit ihrem zuerst agend-sehnsüchtigen weichen, dann zuversichtlicheren Gesange soeich von vornherein die liebeslüsterne Weichheit des asiatischen Fürn aus. Nicht die Kraft des Helden und Abenteurers ist es, die hier rübergleitet; es ist ein melodisch schmelzender Gesang, der sich zwihen die der Venus dargebrachten Opferceremonien hindurchdrängt.

Die wollüstige Stimmung tritt in dem zweiten Satze (F-dur C): piagge amate, deutlicher hervor, durch die in Harpeggien beeitenden Violinen noch gehoben, unter denen zwei andere Violinen nd das Solohorn den elegischen Gesang in bezeichnender Weise unterützen.

Nachdem im zweiten Acte Helena dem Paris gegenüber sic spröder erwiesen, als dieser es vermuthet hatte, spricht er seine Gefühl in einer überaus weichen, in den zartesten Farben gezeichneten Ari Le belle imagini, aus (F-moll $^2/_4$ mit 2 Fagott und 2 Oboen), eine der schönsten, die aus Gluck's Feder geflossen sind. Ein durchsich tig gehaltener Contrapunkt, in den die Oboen in langgehaltenen Do pelgängen wie perlende Thränen hineinschimmern, legt sich wie e schmerzstillendes Band um den klagenden Gesang, in den der unglück lich Liebende sein Leid ausströmt.

Niemand wird darüber in Zweifel sein können, dass der Pari der ersten Actes hier unverändert wieder vor ihm steht, dass aber di Liebe in seinem Herzen Wurzel gefasst, angefangen hat, dasselbe z läutern.

Der dritte Act ist der für den Charakter des Paris entscheidend Nach den ihm von der Königin dargebotenen Kämpfen un Spielen der spartanischen Athleten fordert diese ihn auf, „auf seine Lyra mit Meisterhand die silbernen Saiten zu schlage und dem sanft zitternden Tone derselben seine Stimm anzuschmiegen." Dem Zögernden flüstert Amor zu: E nè tuo labbri amore!

Es folgt ein Gesang, dessen Harfenbegleitung an die Orcusari des Orfeus erinnert und der die ganze Süsse einer liebestrunkene weichgestimmten Seele ausströmt.

Paris, von innerer Aufregung überwältigt, vermag sein Lie nicht zu beenden; mit Helena allein gelassen, kann er seine e glühende Leidenschaft für das ihm gegenüberstehende schöne Wei nicht zurückhalten. In einem duettartigen Satze begegnen sich di beiden Stimmen. Helena flieht ihn und die aufbrausenden Woge der Aufregung und Liebe wenden sich zürnend gegen die Götti von der der trojanische Prinz sich betrogen glaubt.

Im vierten Acte ist er, dessen Eitelkeit gegen die für Helen erwachte Liebe zurückgetreten ist, in wirklicher Verzweiflung. Di Königin beschwört ihn, von ihr abzulassen. Er vermag es nicht. Sei Gefühl strömt er in der Arie (Es-dur C): Dite scordarmi, e viver aus, die in noch innigeren, schmerzlicheren, ich möchte sagen übe zeugenderen Tönen als bisher die liebende Gluth seiner Seele darleg

Mit Meisterhand hat Gluck die Steigerung in den Affecten d Paris von der verliebten Sehnsucht bis zur Tiefe höchster Empfi dung gezeichnet. Hier ist kein Strich, der eine andere Auffassung zu liesse als die, welche der Entwickelung jener Gefühle angehört, kei

n, der eine andere Stimmung zulassen könnte als die, welche dar-
stellen er bestimmt war.

Wenn ich die Partie der Helena in gleicher Weise von einem
uptpunkte zum anderen verfolgen wollte, würde ich in völlig gleicher
eise die Entwickelung des ersten Gefühls einer jungfräulichen Seele
steter Steigerung bis zum höchsten Gipfel der Erregung zu bestäti-
n haben.

Helena kennt Paris nicht, ist aber augenscheinlich bei seinem
ten Eintritt in ihre Gemächer über seine Erscheinung betroffen.
ch ist sie fern davon, Liebe zu empfinden. Ihre erste Arie (G-dur
, 2 Hörner), voll von Anmuth und Grazie, weist den Prinzen auf die
beständigkeit seines Charakters hin, die, wie die Königin annimmt,
n asiatischen Sitten ihres Gastes entspricht.

In der grossen Scene des dritten Actes, in welcher Paris, von sei-
r Erregung überwältigt, den Gesang, den Helena von ihm verlangt
tte, abbricht, überfällt sie Unruhe, Unsicherheit. In einem meister-
ft gesetzten accompagnirten Recitativ: Che fo? Che penso, dessen
ruhige Bewegung die ganze Scene begleitet, erwacht in ihr das Be-
sstsein ihrer Angst vor dem ihr näher tretenden Geschick, ihrer
nwäche, in der sie nach ihrem Begleiter ruft, auf den sie sich stützen
chte. Paris erklärt ihr seine Liebe. In kurzen abgerissenen Sätzen
ist sie ihn zurück. In einem duettartigen Satze, in den das Recita-
übergegangen ist, zeigt sie sich furchtsam und von Scheu erfüllt,
sie sich sammelt und, indem sie den Stolz der weiblichen Seele zu-
nmenrafft, den fürstlichen Liebhaber mit herben Worten verlässt.

Aber schon ist ihr Loos geworfen.

Nachdem (im vierten Acte) Paris von Neuem seine Liebe erklärt,
seine Hand angeboten: Voglio il tuo core, la tua man, le
e nozze! ist ihr Stolz gebrochen. Zwar lässt sie den Geliebten ver-
eifelnd von sich gehen, aber sie fühlt sich an ihn gekettet.

In einer grossen, auf die höchsten Höhen dramatischer Charakte-
ik sich erhebenden Scene erkennt man, wie sehr sie ihrem eigenen
llen misstraut:

„Ich hasse und liebe, beschliesse und bereue!"

Alles in ihr glüht und kocht. Ihr Herz ist erregt, ihre Gedanken
wanken unruhig hin und her und über diese hinaus zeigt die sich
denschaftlich steigernde Erregung der die Gesangsstimme umwogen-
n Instrumentalmassen, dass die Liebe siegreich in ihr eingezogen
sie nicht mehr verlassen wird.

Und in wie edlen grossen Zügen wird diese Liebe dargestellt! Al diese hier dargelegten Wandlungen und Bewegungen der Seele werde von der Musik in fast plastischer Deutlichkeit (freilich ohne jede Spu eines Leitmotivs) gezeichnet.

Pallas verkündet im fünften Acte im Voraus die Zerstörung d Königsburg des Priamus, die Vernichtung seiner Familie, Brar Elend, Blut und Noth. Und unter der zitternden Bewegung der Bra schen, die wie Todesschauer das innerste Leben der Liebenden erfasse fragt Helena sich selbst:

Ma che risolvo adesso?
Abandonarlo? Ah, non ho cor!

Aber wie von einem Lichtstrahl erhellt bricht durch das trü C-moll der vorhergehenden Scene, von Oboen, Flöten, Hörnern, Tron peten und Pauken siegreich in strahlender Melodie (in $^3/_8$) die hel Tonart C-dur. Helena ruft: L'amo! und Paris antwortet: L'ador

Dies sind die beiden Hauptcharaktere, in denen Gluck zum erst Male Menschen gegen einander gestellt, ihre Leidenschaften dargeleg in leuchtenden Farben erkennbar gemacht hat. Man darf sagen, da hier eine psychologische Schilderung in ihre feinsten Nüancen aufgelös künstlerisch zu einer wunderbaren Wahrheit, in Einheit und in höch ster Schöne dargestellt ist.

Mit der musikalischen Ausführung dieser Charaktere war die R form der altitalienischen Concertoper vollendet.

Dem weichlichen, von Liebesdrang und leidenschaftlicher Sinnlic keit erfüllten Jüngling, der nichts anderes denkt und sinnt, als Lie und Sieg in der Liebe, steht die reine, jungfräuliche Königin gegenüb die, wie sehr ihr Herz sich sträubt, ihre Sinne sich empören, doch de Geschicke des Weibes erliegen, Thron und Land verlassen muss, u sich im Sonnenschein des ersten Rausches zu wärmen, der in ihr I nerstes fällt, im Sonnenschein der Liebe, deren verführerische Küns sie umgarnt haben.

Hier liegt ein ungeheurer Fortschritt in der Tonkunst vor, e Fortschritt, den Gluck zwar an grösseren Motiven, ausgeprägtere Charakteren weiterführen, nicht aber überbieten konnte.

Wo hat R. Wagner einen solchen Triumph seiner dramatische Musik und in dem Formalismus seiner Leitmotive zu verzeichnen?

Alles Andere in der vorbesprochenen Oper interessirt für den Zwe der Beleuchtung der Reform der Oper nicht. Ich möchte aber do darauf hinweisen, dass die Chöre der Griechen im ersten Acte (der A

este entnommen) und der Schlusschor des fünften Actes (in der phigenia in Tauris wieder verwendet) sich in ihrem Charakter hr bemerkbar von denen der Spartaner des dritten Actes unterheiden. Jene sind weich, dem Dienste der Gottheit der Liebe entprechend, diese kräftig und voll von feuriger Energie.

Der von einem Solosatze eingeleitete Chor: Vieni, assisti alla obil palestra (C-dur C, Trompeten, Pauken, Hörner, Oboen), also it ungewöhnlich kriegerischem Pomp ausgestattet, zeichnet klar und harf den Gegensatz des Volkes der Spartaner zu den asiatischen Veichlingen.

Wenn ich zu dieser Oper noch eine Bemerkung zu machen hätte, wäre es die, dass die Recitative sehr lang sind und ein Theil derelben ungeachtet ihrer orchestralen Begleitung an das alte Secco erinnert.

Die zahlreichen Tänze sind zum Theil sehr charakteristisch, einige avon sehr schön.

Die Ouverture (C-dur C), in zwei Sätze getheilt, ist voll von Feuer, ine dass die Motive eine bestimmte Beziehung zu dem Drama erkenen liessen, bis plötzlich vor dem Abschlusse des ersten Theils unter en Triolen der Violinen und mit dem prägnanten Uebergange von G- ach As-dur in den Bässen das Thema eintritt, das die Erscheinung er Pallas im fünften Acte der Oper bezeichnet.

Es ist dies meines Wissens nach Traëtta's Sofonisbe das erste al, dass ein Thema des Dramas in eine Ouverture übernommen worn ist.

Man erkennt daraus, dass Gluck auf den bezeichneten Moment, elcher die Warnung vor der blutigen Zukunft des Krieges unter den auern von Troja enthielt, entscheidenden Werth gelegt hat.

Wir dürfen hier ein Verbindungsglied zwischen dieser Oper und iner Iphigenie erkennen.

# IX.

## Gluck's französische Opern.

Wenn ich durch vorstehende Ueberschrift eine fernere Phase der Reform der Oper habe bezeichnen wollen, so bitte ich den geneigte Leser vor Allem, nicht vorauszusetzen, dass ich die weiteren Opern d grossen Meisters, Iphigenia in Aulis, Armida und Iphigen in Tauris, wenn sie gleich in französischer Sprache componirt wo den sind, darum für französische Opern im nationalen Sinne des Wo tes hätte erklären wollen.

Im Gegentheil, ich halte sie für grosse dramatische Werke i ganz allgemeinen Sinne, für Kunstwerke in jenem grossen Style, d die Bedeutung nationaler Zugehörigkeit ausschliesst. Rafael's Mado nen sind nicht specifisch-italienische Bildwerke, wenn ihr Schöpfer glei Italiener war und den Schönheitssinn und die Farbenharmonie sein Volkes in sich aufgenommen hatte. Sie gehören uns und der ganz Welt nicht weniger an als den Italienern. Und Mozart's Requi ist keine lateinische Arbeit, weil dieser überreiche, gewaltige Tonsetz in lateinischer Sprache die tiefernsten, von den Schauern des Todes e füllten Tonbilder, die in ihm lebten und die ihre dunklen Schatten üb ihn zu werfen begonnen hatten, in Form und Gestalt gebracht hat

Dass Gluck ein Deutscher war, erfüllt uns mit gerechtem Sto aber seine Opern sind ebenso wenig deutsche als französische P

[1]) Freilich habe ich aus einer: Bismark, Wagner, Rodbert betitelten Schrift ersehen, dass Mozart kein deutscher, auch kein italie scher, sondern ein „süddeutsch-italienischer" Operncomponist wesen sein soll! Vergl. hierüber meinen Aufsatz im Märzheft der diesjäh gen Deutschen Revue.

ucte, es sind eben Kunstwerke, die allen Nationen angehören, in denen ie Musik jene hohe Stufe der Vollendung erreicht hat, von der aus as musikalische Drama allein Verständniss finden kann [1]).

Gluck hat die vorgenannten Opern für Paris geschrieben; abesehen von den äusseren Gründen, die hierbei mitgewirkt haben mögen, ar dort das Verständniss für das Drama, für Charaktere und deren edeutung, für die Tragödie auf der Grundlage des antiken Mythus ereifter, vorgeschrittener als in Deutschland und England, wo die talienische Oper in ihrer Verbildung den Geschmack verdorben hatte, o die Herrschaft des Castratenthums noch keineswegs gebrochen war, o man in der Oper nicht Erhebung und geistige Anregung, sondern ur angenehme gesellige Unterhaltung und Zeitvertreib finden wollte.

Lully, vor Allem Rameau, hatten Zeugniss dafür abgelegt, ass der dramatische Zug, der in Gluck lebte, in Paris nicht unerstanden bleiben werde. Die Opern dieser beiden Tonsetzer befanden ich dort auf dem Repertoir und fanden seit langer Zeit ihr gläubiges ublikum.

Vor Allem war Paris nicht der Ort, wo die italienische Oper, wie ie neben Italien in Deutschland und England cultivirt worden war, ire Stätte gefunden hatte. Die französischen Componisten hatten das lück, dass sie für die natürlichen Stimmen ihrer Sänger, nicht bloss er Frauen, nein auch der Männer (Tenor, Bass), schreiben konnten.

Alles, was von den Opern Gluck's, die der Reform vorausgingen der diese einleiteten, oben gesagt worden ist, gilt in erhöhtem Maasse on denen, die in Paris entstanden sind, wohl verstanden, dass hierter diejenigen nicht mit in Betracht gezogen werden dürfen, die aus rüheren Bearbeitungen hervorgegangen, für die Pariser Bühne neu earbeitet waren, wie Cythère assiégée und L'arbre enchanté. usnehmen möchte ich auch des Meisters letzte Arbeit, Echo et Narisse, nicht weil Gluck in dieser Oper die Grundlagen und Grundätze seiner Reform verleugnet hätte, sondern weil der reichlich fade nd dazu langweilige Text die Entfaltung grosser Gedanken und Bilder verhindern musste. Mögen mancherlei Schönheiten in der Partitur,

---

[1]) Mit grosser Befriedigung lese ich in Père Didon's: Les Allemands, . 5: „Es giebt nur eine Wissenschaft, wie Gott ist sie universell; sie kennt eder die Alpen, noch die Pyrenäen, noch den Rhein. Wer ihr dient, der rbeitet mit demselben Herzen und demselben Arme an der Grösse seines genen Vaterlandes und an der Entwickelung des Menschengeschlechts."

Was Didon von der Wissenschaft sagt, gilt in viel höherem Maasse och von der Kunst.

zumal auch in den Chören vorhanden sein, Alles verschwimmt in dem ewigen Einerlei der verliebten Klagen und des handlungslosen Textes dem auch nicht für einen Augenblick ein irgendwie höheres Interesse abgewonnen werden kann. Selbst der Text zu Paris und Helena kann als ein Mustertext diesem gegenübergestellt werden.

Wie ein Mann von der Bühnenkenntniss und Erfahrung Gluck's nach den ungeheuren Triumphen, die ihm zu Theil geworden waren in demselben Jahre (1779), in dem er eine Oper wie Iphigenia in Tauris setzen konnte, also auf der höchsten Höhe seines Leistungsvermögens in eine derartige Verirrung verfallen konnte, ist schwer zu begreifen, wenn man nicht eben auf die schon früher angedeuteten geschäftlichen Gründe zurückgreifen will.

Unter den drei grossen Opern der Pariser Epoche könnte man Iphigenia in Aulis, ungeachtet der zahlreichen und überwiegenden Schönheiten der Partitur noch immer für eine Oper des Studiums und des Ueberganges erklären; denn offenbar musste Gluck sich in den grossen declamatorisch-pathetischen Styl, den die Oper enthält, sowie in die den Franzosen eigene Rhetorik hineinarbeiten. Ob man im Gesammtcharakter wie in einzelnen Wendungen den Einfluss, den Lully und Rameau auf den deutschen Tonsetzer ausgeübt haben, wieder finden will, kann zweifelhaft sein. In jedem Falle war es Rameau, dessen dramatischer Geist in einer nicht geringen Zahl bedeutender Opern, weit vorausschauend, die Elemente vorbereitet hatte, aus welchen die gereinigte Oper aufgebaut werden musste.

Ich habe mich an einem anderen Orte über Iphigenia in Aulis ausgesprochen und möchte hier nicht noch einmal auf diese Oper zurückkommen. Vervollständigend füge ich hinzu, dass in derselben zum ersten Male eine Ouverture gegeben worden ist, welche in grossen einheitlichen Zügen, durchweht von dem Geiste antiker Hoheit, das erfüllt, was schon in dem bedeutsamen Ernste der Ouverture zur Alceste bemerkt werden konnte, der völlig ausgeprägte Charakter des nachfolgenden Dramas in seinem Ringen und Kämpfen, in dem unbeugsamen daherschreitenden Weben und Wirken der Götterwelt und ihre die Gesetze der Menschen vernichtenden Gewalten [2]).

---

[1]) Westermann'sche Monatshefte, 1884, Februarheft.

[2]) Auch über die Ouverture hat Wagner seine abweichenden Ansichten Bis dahin hatten die Componisten geglaubt, durch die Instrumentaeinleitung ihrer Opern das Publikum auf deren Charakter vorbereiten, in dzur Aufnahme derselben geeignete Stimmung einführen zu sollen, selbst unt Benutzung einzelner Hauptmotive der Oper, die dem Zuhörer gewissermaass

Gluck hat Aehnliches in seinen Instrumentalarbeiten nicht wieder geschaffen und nur die grössesten Meister in der Tonwelt haben es vermocht, ihm in dieser Richtung ebenbürtig sich zur Seite zu stellen.

Noch auf ein Anderes möchte ich aufmerksam machen.

Bekanntlich hat R. Wagner eine Bearbeitung dieser Oper herausgegeben, in der der Schluss geändert und in Anlehnung an den zweiten Act seines Tannhäuser an Stelle des Schlusschors der Kriegsruf: Nach Troja! gesetzt worden ist. Freilich war „der Meister" kein Gluck und man darf von ihm nicht verlangen, dass er es hätte vermeiden sollen, an Stelle der antiken Grösse des Gluck'schen Schlusses diesen modernen Operneffect zu setzen.

Wenn er aber es für nöthig gehalten hat, die Göttin Diana in die Oper einzuschieben, die bekanntlich bei Bailly du Rollet und Gluck keine Stelle gefunden hatte, dann hätte er die Musik hierfür wohl am besten in Anlehnung an eine ähnliche Situation in der italienischen Alceste finden können, in der am Schlusse Apollo in lichter Wolke herniedersteigt, während das Orchester eine Symphonie von Oboen, Flöten und Hörnern neben den Streichinstrumenten hören lässt.

Ich zweifle, dass man in der Musik zu dem Erscheinen der Diana den Geist des Dramas im Sinne seines Schöpfers würde erkennen können.

In der Charakterzeichnung steht die Aulidische Iphigenia auf höchster Höhe. Agamemnon, Achill und Klytemnestra sind vollendete Charakterbilder auf dem Boden der Antike, in ihrer Grösse und Erhabenheit sich weit hinaus erhebend über die Gebilde der italienischen Oper, selbst derjenigen, die Gluck selbst geschaffen.

In der Arie waltet auch hier noch die alte Form erkennbar vor. Aber deren Gehalt ist gereinigt und vertieft; die Ansätze, die Lully und Rameau zu dieser Musikform versucht haben, sind hier schon fest ausgeprägt, gereinigt von jedem bloss conventionellen Streben nach Wirkung. Stücke, wie die Arien der Klytemnestra, Nr. 13 im ersten Act: Armez Vous d'un noble courage[1]) und der Scene und Arie des

---

visionär die handelnden Personen oder die bedeutendsten Theile der Handlung im Voraus erscheinen lassen.

R. Wagner belehrt uns darüber anders: „Der einheitliche Zusammenhang der Themen, die bisher der Musiker in der Ouverture herzustellen sich bemühte, soll im Drama selbst gegeben werden."

[1]) R. Wagner hat sich an irgend einer Stelle seiner Werke sehr abfällig darüber ausgesprochen, dass man Opern, die in fremden Sprachen componirt sind, in deutscher Uebersetzung singen lasse.

letzten Acts: Jupiter, lance ta foudre, mit dem vorhergehenden grossen, von allen Leidenschaften des Zorns, der Rache und der Mutterliebe bewegten Recitativ, nicht weniger die berühmte Arie des Achill: Calchas, d'un trait mortel, legen Zeugniss ab gegen R. Wagner's bedauerlichen Sturm auch gegen diese Musikform, sowie gegen Alles, was er über die Melodie declamirt hat. Durch sie allein schon würden diese Stücke geadelt und geweiht sein, wenn nicht auch spätere grosse Meister dem grossen Vorbilde gefolgt wären, das sie hier gefunden haben.

Vor Allem aber zeigt sich der Fortschritt, den das musikalische Drama gemacht hat, in dem Recitative.

Verschwunden ist Alles, was an die psalmodirende Recitation der französischen Vorgänger erinnert, verschwunden sind die letzten Reste der alten Seccodeclamation der Italiener. Die Sprache ist meisterhaft und voll von festem und tragischem Ausdruck; vor Allem wird dieselbe in ihren Accenten da, wo das Drama sich zu seinen Höhepunkten erhebt, durch die orchestrale Begleitung gestützt, in lebendiger Farbengluth dem Zuhörer dargelegt. Die grossen Recitative des Agamemnon und der Klytemnestra legen hierfür vollgültiges Zeugniss ab.

Gluck hat hier sein Programm der Alceste zum ersten Male voll erfüllt, an einem Stoffe, der seiner in noch reicherem Maasse als dort würdig war, in der vollen Grossartigkeit seines ganzen Könnens und Wollens. Die grosse Oper war fertig geworden als wahrhaftes Kunstwerk. Ich möchte denjenigen sehen, der zwischen diesem und etwa Tristan und Isolde oder dem Ringe der Nibelungen im Ernste die Wahl für möglich hielte.

---

Er hat vergessen anzugeben, in welcher Weise das deutsche Publikum die italienischen oder französischen Verse verstehen solle.

In ähnlicher und noch übertriebenerer Weise sagt Marx (Gluck und die Oper, II, S. 94):

„Noch etwas kommt an dieser (der oben gedachten Arie Nr. 13 der Klytemnestra) besser wie an vielen anderen Sätzen zur Anschauung: die Unmöglichkeit, der Gluck'schen Musik durch irgend eine Uebersetzung genug zu thun. Gluck, wir haben es schon gesagt, fasst nicht abstract nur die allgemeine Stimmung, sondern neben ihr den Sinn jedes Wortes und dazu noch den Sprachlaut jeder Silbe, und das Alles in gleich bleibender Treue und Wahrhaftigkeit auf. Wie will da irgend eine Uebersetzung beikommen? sie muss zur Lüge werden. Und nur so, die Wahrheit in Lüge verdreht, hat Deutschland Gluck kennen gelernt."

Es ist ein eigen Ding um den Enthusiasmus: er schlägt so leicht in das Gegentheil dessen um, was er beabsichtigt.

Mag man an dem auf Racine'scher Grundlage aufgebauten Gedichte der Iphigenie, wenn man den höchsten Maassstab anlegen will, manches zu tadeln finden, mag immerhin insbesondere der von R. Wagner abgeänderte Schluss in seiner grossen Breite nicht volle Befriedigung gewähren: die Musik versetzt das Kunstwerk in seiner Totalität auf jene Höhen, vor denen wir mit bewundernder Ehrfurcht stehen.

Einen noch höheren Standpunkt nimmt die Armide (1777) ein. Wenn man diese herrliche Oper in ihrer ganzen hervorragenden Bedeutung in Betracht ziehen will, so muss man sie mit Lully's gleichnamiger Oper in directen Vergleich ziehen, welche auf denselben von Quinault verfassten Text im Jahre 1686, also über 100 Jahre früher, componirt war.

Ich habe mich, nicht ohne bestimmte Absicht, über die Musik Lully's zu diesem Textbuch ausführlich ausgesprochen. Will man eine directe Vergleichung beider Opern herbeiführen, so kann man sie nicht im Einzelnen und von Detail zu Detail, sondern nur im Allgemeinen dahin stattfinden lassen, dass die Oper Gluck's ein in reicher Farbenpracht dargestelltes, in allen einzelnen Theilen charaktervoll und fein durchgeführtes Bild darstellt, dem gegenüber die Armide Lully's wie eine in matten Farben ohne Glanz und Gluth gearbeitete eintönige Skizze erscheint.

Dies ist kein Vorwurf für Lully, der als der ruhmgekrönte Schöpfer des musikalischen Dramas betrachtet werden muss; aber es ist die grosse Genugthuung, welche die Nachwelt dem Manne schuldet, der aus jenen Anfängen das geschaffen hat, was wir in seiner Armide mit Bewunderung und Freude erkennen.

Gluck hat in der Armide die antike Heroen- und Götterwelt bei Seite gelassen, indem er sich der Romantik zuwandte. Dass er ge-

---

Man kann manche gute Uebersetzung zu italienischen und französischen Opern sich besser denken; der Kundige weiss, wie ungewöhnlich schwer es ist, musikalisch richtig und zugleich poetisch gut aus einer Sprache in die andere zu übertragen; aber gerade die Gluck'schen Opern sind keineswegs schlecht übersetzt und von einer in Lüge verkehrten Wahrheit zu sprechen, ist hier mindestens gesagt sehr naiv.

Hätten denn auch die Franzosen im Orpheus und in der Alceste, die doch auch übersetzt worden sind, Lüge statt Wahrheit erhalten? Und nun gar die wunderliche Beobachtung, dass Marx selbst wiederholt, u. A. Thl. III, S. 222 u. 223, Stellen aus Gluck's Opern in deutscher, nicht in der französischen Ursprache citirt!

rade das alte Gedicht Quinault's sich zur Composition hervorgesucht hatte, zeugt von seiner richtigen dramatisch musikalischen Einsicht. Wenn Marx[1]) hierüber wegwerfend sagt: „Unter seinen Händen verwandelte sich Quinault's Töpfergeschirr in Gold — die Puppen wurden lebende hohe Wesen," so urtheilt er eben wie ein Kritiker urtheilen darf, dem nichts recht ist, als wozu er selbst gerathen, was er selbst gebilligt hat. Marx hat in seinem Verkehre mit Mendelssohn die bitteren Früchte dieser seiner kritischen Unfehlbarkeit schmerzlich auszukosten gehabt.

Das Gedicht Quinault's entspricht nicht in allen Stücken den Ansprüchen, die man an ein vollendetes Drama stellen darf; aber dass es noch in unsere Zeit hineinreicht, nach fast 200 Jahren, ist ein nicht zu unterschätzendes Zeugniss für seinen inneren Werth. Quinault hat ein gut angelegtes Opernbuch geschaffen mit fest gezeichneten Charakteren und mit musikalisch richtig geformten Situationen. Sache des Musikers war es, die Formen zu beleben, die ihm hier in reichem Maasse geboten wurden, und Gluck hat dies in einer Weise gethan, die weit hinausreicht über das, was er bisher geschaffen hatte.

Seine Armide steht auf der vollen Sonnenhöhe seiner Schöpferkraft.

Ich würde, wenn ich auf Einzelnes eingehen wollte, mich nur in Wiederholungen dessen bewegen können, was ich bereits ausgesprochen.

Ich benutze aber die Gelegenheit, um eines Punktes Erwähnung zu thun, den ich zwar schon hin und wieder angedeutet habe, der aber noch näherer Erörterung bedarf.

Das Orchester Händel's, mehr noch das Rameau's, hatte für die Oper bedeutsame Fortschritte ergeben. Das einförmige Streichquartett, das in der älteren italienischen Concertoper fast nur in Begleitungsformen und hie und da durch Flöten und Hörner verstärkt in den Ritornellen thätig zu sein pflegte, war schon durch Gluck in seinen früheren Opern, ebenso durch Traëtta erweitert worden. Ich habe bei Besprechung des Telemacco, der Iphigenia und der Sofonisbe hierauf aufmerksam gemacht. In der Clemenza di Tito fanden wir, um bei Gluck stehen zu bleiben, in den Arien der Vitellia und des Sextus die Oboe als concertirendes Instrument dem Gesange hinzugefügt. Es ist also nicht überraschend, dass er die Orchesterfarben seiner grossen Opern mit den volleren Mitteln ausstattete, mit denen die Erfahrung einer Reihe von Jahren die Instrumentalmusik bereichert hatte. In der Ouverture der Iphigenie in Tauris wir-

[1]) Gluck und die Oper, II, S. 187.

ken neben dem Streichquartett Oboen, Flöten, Hörner, Trompeten und Pauken, Fagotts, selbst die Piccoloflöte mit.

Aber Gluck's eigenthümliches Verdienst ist, dass er die Bewegungen der Seele, wo dies ihm wichtig erschien, neben dem Gesange in die Instrumente legte. Es war dies keine Tonmalerei im gewöhnlichen Sinne, keine Darstellung von Stimmungsbildern, die neben dem Gesange hingehend die Aufmerksamkeit zu theilen geeignet waren, sondern es war der lebendige Gedanke, der im Drama fortwirkt, wo das Wort entweder gar nicht, oder nur in ungenügender Weise dem innersten Gefühl der Seele den richtigen Ausdruck geben kann.

Schon bei Gelegenheit der Besprechung von Paris und Helena habe ich darauf aufmerksam gemacht, dass die Bratsche bei dem Verschwinden der Pallas den Schrecken, der die Seele der Liebenden ergriffen hat, nachzittern liess.

In der Armida erscheint dasselbe Motiv in geläuterter, vollkommenerer Weise noch einmal in dem Augenblicke, als die Furie des Hasses (Act III, letzte Scene) drohend die Königin verlässt, welche die Liebe zu Rinald aus ihrem Herzen zu reissen nicht vermocht hatte.

Auch hier zittert die heftige Bewegung eines tödtlichen Schmerzes in der tiefsten Brust der Unglücklichen nach, mit nagender Schärfe immer von Neuem ihre Stachel einsenkend, während die Bässe in tiefernster Bewegung, wie Zeichen des unerbittlichen Geschicks sich drohend herabsenken und wieder erheben gegen die Oboe, die in klagendem Tone, in rührender Bitte über dem düsteren Grunde des Orchesters daherschwebt.

Einen Augenblick, als Armida mit den Worten: Amour! puissant amour! den Gott der Liebe anruft, verstummt das nagende Zittern der Violinen, um dann von Neuem einzutreten und nicht eher zu erlöschen, als bis der Vorhang die gebeugte Fürstin deckt.

Ich will hier sogleich vorgreifend auch der Arie Nr. 14 (Act II) der Iphigenie in Tauris gedenken, in welcher der unter den Schrecken seiner Träume vor dem Altar entschlummerte Orest zusammensinkt und in fiebernder Ermattung vor den ihn verfolgenden Eumeniden Ruhe gefunden zu haben glaubt, während die unaufhörlich in dem Muttermörder fortarbeitende Unruhe durch die Sechzehntel der Bratschen im Orchester weiter fortkämpft, bis die Rachegötter selbst sich um ihn schaaren [1]).

---

[1]) Schon Burney (Christoph Willibald Ritter von Gluck von A. Schmid, Leipzig 1854) hatte sich hierüber geäussert: „Wenn Gluck in seiner Canti-

Ich habe in den vorstehenden einzelnen Zügen, die ich, wenn es nöthig wäre, durch andere vervollständigen könnte, von der Tonsprache Gluck's geredet, um an dem Beispiel dieser zwei merkwürdigen Sätze zu zeigen, dass die Reform der Oper in seinem Sinne die instrumentalen Mittel sehr wohl gekannt hat, durch welche die Musik (nicht die vereinsamte R. Wagner's) das auszudrücken vermochte, was das Wort nicht sagen konnte.

Alle alten Meister der classischen Opernzeit und alle ihre Nachfolger von Bedeutung haben sich dieser Mittel zu bedienen gewusst und haben dies zur rechten Zeit und am richtigen Orte gethan, freilich mit Vorsicht und sicherem Verständniss.

Bei Gluck setzt sich die Musik zusammen aus der die Charaktere zeichnenden Melodie, der Declamation und der orchestralen Begleitung. Alles steht wunderbar mit einander als eine festgegliederte Einheit da. Es wird schwer werden zu erweisen, dass R. Wagner's etwas schwer verständlicher Ausspruch [1]):

„In der Blüthe des lyrischen Ergusses bei vollkommen bedingtem Antheile aller handelnden Personen und ihrer Umgebung an einem gemeinschaftlichen Gefühlsausdruck bietet sich einzig dem Tondichter die polyphone Vocalmasse dar, der er die Wahrnehmung der Harmonie übertragen kann. Auch hier wird es jedoch die nothwendige Aufgabe des Tondichters bleiben, den Antheil der dramatischen Individualitäten an dem Gefühlsergusse nicht als blosse harmonische Unterstützung der Melodie kundzugeben, sondern gerade auch im harmonischen Zusammenhange die Individualität der Betheiligten in bestimmter wiederum melodischer Kundgebung sich kenntlich machen zu lassen,"

zunächst wohl für das Ensemble gemeint, doch auch für die Chormassen und die Instrumentalbegleitung anwendbar, nicht schon in der Oper Gluck's seine Erledigung gefunden habe.

Wenn bei der Lully'schen Oper zwar die Scenen dramatisch in einander fliessen, die grossen Abschnitte innerhalb derselben aber durch den einförmig declamirenden Pathos der handelnden Personen eher verwischt als gegen einander abgestuft erscheinen, so muss man die künst-

---

lene die einfache Natur studirt, so ist er doch in seiner Begleitungsweise zuweilen nicht nur gelehrt, sondern darin noch mehr als Dichter — er ist Maler. Seine Instrumente malen sehr oft den Gemüthszustand des Singenden und verleihen den Leidenschaften die lebhafteste Färbung."

[1]) Gesammelte Schriften, IV, S. 205, Dichtkunst und Tonkunst.

erische Klarheit und Grösse bewundern, in welcher Gluck den Aufbau der Scenen und Acte bewirkt hat.

Sogleich der erste Act der Armide legt hierfür sprechendes Zeugniss ab.

Auf die Ruhe der ersten Gesänge, deren heitere Färbung nur durch den düsteren Zorn und die Besorgnisse Armidens unterbrochen werden, innerhalb deren die Erzählung des ihr Verhängniss vorverkündenden Traumes wie eine unheilschwangere Wolke daher schwebt, folgt das stolze Marschritornell, das den König Hydraot einführt, welchem die breite und prächtig ausgeschmückte Scene folgt, in welcher die Völker von Damascus ihrer Königin huldigen. Zwischen die mächtig wirkenden Chöre: Suivons Armide et chantons, schlingen sich die Gesänge der Gefährtinnen, Tanz und festlicher Reigen anmuthig hindurch, bis der jubelnde Klang jäh unterbrochen wird durch die unheilvolle Kunde, die der sterbende Aront seiner Herrin bringt. Die Worte: Un seul guerrier? die Lully zweistimmig (Armide und Hydraot) behandelt hat, bauen sich zu einem grossartigen Ensembleabschnitt auf, über dem die schneidenden Rufe der Solostimmen: Ciel! zuletzt mit dem Chor zusammenfallen.

Vielleicht der grossartigste Wurf der Oper ist das folgende Pianissimo der Solostimmen, in denen noch unter dem Beben der furchtbaren Botschaft der Ruf nach Rache mächtig hervorbricht: Poursuivons jusqu'au trépas, der in wechselnder Gestaltung und fanatischer Steigerung bis zum Schlusse des Acts sich forthebt.

In diesem ganzen Acte, vom Anfang bis zum Schlusse, ist eine Weisheit und Sicherheit in der Berechnung und eine Oeconomie in der Vertheilung der Wirkungen erkennbar, die wahrhaft bewundernswürdig ist[1]).

Ganz dasselbe liesse sich von jedem einzelnen Acte dieses grossen Dramas sagen. Insbesondere der dritte Act ist ein Meisterstück scenischer Behandlung.

Er besteht, abgesehen von einzelnen Sätzen der Sidonie und Phenice, fast nur aus Arien und Recitativen der Armide, die sich in der Beschwörungsarie: Venez, haine implacable bis zur höch-

---

[1]) Man möchte wünschen, dass die Ausführung dieses grossen Finales auf den Bühnen weniger über das Knie gebrochen würde, als dies leider geschieht. Auf der Berliner Bühne verschwimmt zumal der letzte Chor in ein vollständiges Chaos von Tönen und in eine Hetzjagd, von der sich schwerlich irgend Jemand würde eine Vorstellung machen können, der die Traditionen der alten Berliner Oper kennt.

sten Höhe der Leidenschaft steigern und in dem Erscheinen der Furie des Hasses einen dramatisch wirksamen Gegensatz finden. Hier erhebt sich die Musik in sich selbst zu neuem Glanze, bis über der, gegen ihr Geschick ankämpfenden und ihm erliegenden Armide das düstere Verhängniss seine dunklen blitzesschwangeren Wolken zusammenzieht.

In allen diesen den verschiedensten Richtungen innerster Seelenzustände folgenden Situationen liegt eine Einheit, die man kaum für möglich halten sollte, wenn man den Umfang und die verschiedenen Affecte dieser grossen Scene einschliesslich der in so hohem Grade charakteristischen und musikalisch so werthvollen Furientänze in Erwägung zieht.

Ich stehe nicht an, meinerseits in dieser Scene eine der grossartigsten Schöpfungen zu erkennen, welche die dramatische Musik überhaupt geschaffen hat.

Man erkennt aber auch aus derselben Scene, wie wenig richtig der Biograph Gluck's (A. B. Marx, Gluck und die Oper, S. 223, Buch 4) das Gedicht der Armide beurtheilt hat. Er findet neben vielen anderen Vorwürfen, die er dem Texte macht, die allegorische Person des Hasses auf der Bühne unrichtig.

„Und wäre es noch ein Dämon in der Einsamkeit seiner Schrecken oder von ein paar dunklen unheimlichen Gestalten umschlichen. Aber hier ist es der Hass mit Gefolge — ein voller Chor singender und tanzender Figuren erstickt den letzten Glauben. Der Anblick hört auf schreck- und grauenerregend zu sein; er wird grotesk."

Man hätte wohl wünschen mögen, dass Marx die trockne Unterhaltung in Graun's Armide zwischen der Zauberfürstin und der Furie des Hasses, welcher ohne singende und tanzende Begleitung auftritt, gekannt und zusammengehalten hätte mit Gluck's feuriger, von schauervollem Schwunge belebter Scene. Er würde dann die ganze Hohlheit seiner rein theoretischen Auffassung erkannt haben, die an R. Wagner's Oper der Zukunft erinnert, aus der der Chor und der arienmässige Sologesang principiell und thatsächlich verbannt sind. Wo wäre dieser höchste Gipfel in Gluck's Armida geblieben, wenn der grosse Reformator der dramatischen Oper sich hier von Quinault entfernt und seine Armida mit dem Hasse allein gelassen hätte. Die Nachwelt dankt ihm aufrichtig, dass er mit richtigem Blick und poesievollem Auge der grauen Theorie den Rücken gekehrt hat.

Die einheitsvolle Gesammtwirkung dieser grossen Scene überrascht um so mehr, wenn man erwägt, dass, wie ich oben nachgewiesen habe:

1. die beiden Furientänze dem Ballet Don Juan,
2. die Beschwörungsarie Nr. 12 der: Innocenza giustificata,
3. der Satz: Plus on connait l'amour, der Arie des Ulisse m Telemacco Act II, Scene IV,
4. der folgende Satz: Amour, sors pour jamais, der Arie er Circe in derselben Oper Act II, Nr. 3,
5. der Gesang der Furie des Hasses: Suis l'amour, puisque u le veux, dem Acte V der Oper Paride ed Elena, Gesang der allas: Va con amata in seno,
6. der Schlusssatz der Armide: O ciel, quelle horrible énace, in den wesentlichen Elementen derselben Scene dieser Oper: he addio, che presaggi, entnommen ist.

Ich hebe dies deshalb besonders hervor, um darzuthun, mit wie iefem Verständniss Gluck bei der Reproduction seiner, früheren Arbeiten angehörigen Sätze zu Werke gegangen ist.

Die letzte Reformoper, mit der ich mich zu beschäftigen haben ürde, ist Iphigenia in Tauris.

In dieser Oper findet sich die ganze Summe aller der Fortschritte ereinigt, die eine lange Reihe von Jahren mühsamen Schaffens, ernster orgen und herrlichen Gelingens in dem Geiste des alten Meisters xirt hatte.

Nicht Zufall war es, sondern die natürliche Folge eines lang ausedehnten, arbeitsamen, von dem göttlichen Funken des künstlerischen enius durchdrungenen Lebensganges, dass sein letztes Werk (wenn an von Echo und Narciss absehen will) auch das vollendetste ein musste.

Der Text, auf den Ueberlieferungen des Euripides und Aeschylus nach dem Plane des Guimond de la Touche von Guillard it selbständiger Dichtergabe meisterhaft aufgebaut, übertrifft die üheren Operndichtungen Calzabigi's, du Rollet's und selbst uinault's weithin an musikalischer Gestaltung sowie an poetischer orm und Abrundung. Alle Charaktere sind mit fester Hand skizzirt, lle Situationen vortrefflich geordnet und dramatisch aufgebaut, die Vorte von schlagfertiger Bedeutung und von treffendem Ausdruck.

Die Musik steht auf der höchsten Höhe der dramatischen Leistungsraft ihres Schöpfers. Arien, Chöre, Tänze, mehrstimmiger Gesang, lles steht genau an der Stelle, der es angehören musste. Insbesondere nd alle Charaktere dieser Oper, Iphigenie, Orest, Pylades, hoas, in einer Weise, ich möchte sagen plastisch dargestellt, dass e wie edel geformte antike Statuen vor unseren Blicken dastehen.

Die Recitative sind mit einer Meisterschaft behandelt, die alles dasjenige zu Schanden macht, was R. Wagner und seine gläubige Genossenschaft über die Nothwendigkeit ihres Ausschlusses aus dem Musikdrama gefabelt haben. Man betrachte doch nur das Recitativ der Iphigenie mit dem Anfange: Cette nuit j'ai revu le palais de mon père, und das grosse Recitativ des Orest im dritten Acte Quoi! Je ne vaincrais pas ta constance funeste? und man wird wie ich glaube, mir beitreten.

Aber auch in der Anordnung des Ganzen sind die Züge feinster Berechnung erkennbar. In welcher ruhigen Schönheit tritt die Arie des Pylades im zweiten Acte: Unis de la plus tendre enfance, in versöhnenden Gegensatz zu der vorhergehenden wild daherstürmenden Arie des Orest: Dieux, qui me poursuivez; wie grossartig und zugleich ergreifend ist der weitere Ausbau dieses Acts in dem Fieberschlaf des Muttermörders, dem Eindringen der Furien in den Tempel in dem Entsetzen des Orest bei dem Erscheinen seiner Schwester und nach der furchtbaren Erzählung der Ereignisse von Mycenä, endlich die wunderbar erhebende Ruhe, in der die Priesterin Dianens den Manen ihres Bruders heilige Opfer bringt.

Hier ist nirgends Raum für Leitmotive, für erklärende Orchesterstudien, für unendliche Melodie oder für die längst überwundene psalmodirende Declamation.

Die Oper ist, ich darf dies mit einiger Genugthuung sagen, hinreichend gewürdigt; ich halte ein näheres Eingehen auf dieselbe nicht für erforderlich [1]).

Wenn R. Wagner und Marx in Bezug auf die Textübertragungen Gluck'scher Opern Worte des Tadels ausgesprochen haben, dann würden sie bei der Uebersetzung der Iphigenia in Tauris am meisten in ihrem Rechte gewesen sein, deren „freie Uebersetzung durch Sander" in der That, ungeachtet der an sich sehr schön gestalteten Worte, das Mögliche in Entstellung der ursprünglichen Declamation nach dem französischen Originaltext geleistet hat.

Ich scheide hiermit von Gluck in dem Bewusstsein, dass in dem was ich über seine bekannteren Opern sagen zu müssen geglaubt habe wenig Neues mitgetheilt werden konnte.

---

[1]) Ich habe in meinem 1866 bei F. Schneider in Berlin erschienenen Buche: Mozart's Don Juan und Gluck's Iphigenia in Tauris eine Analyse dieser Oper gegeben, die ich ungern wiederholen möchte.

Ebendort ist auch der Versuch einer dem Wortlaut des Originals möglichst entsprechenden Uebersetzung ersichtlich.

Und doch habe ich geglaubt, alles Gesagte noch einmal wiederholen zu müssen, weil ich, in genauer Kenntniss der Art und Weise, wie man jetzt mit Gluck fertig werden zu können glaubt, bei dem Uebermaass von Weihrauch, den man den Göttern und Götzen der Zukunftsschule streut, nicht am Wenigsten auch bei der pietätlosen Art und Weise, wie Gluck's Opern, wo sie überhaupt noch über die Bühne gehen, zur Aufführung gelangen, der Meinung bin, dass es immer und immer wieder an der Zeit ist, das wahrhaft Schöne auf den Thron zu heben, damit Mit- und Nachwelt dessen eingedenk bleiben, nicht bloss, dass es war, sondern auch, dass es ist und bleibt[1]).

Das Gesammtresultat meiner Erörterungen fasse ich dahin zusammen:

1. Gluck hat in seiner Reform die Summe des ihm auf der Opernbühne Ueberlieferten gezogen, insbesondere dessen, was Lully, Händel, Graun und Traëtta in den ersten Anfängen, Rameau in ausgeprägterer Gestaltung vor ihm geschaffen hatten. Ob dies bewusst oder unbewusst geschehen, wie weit er die Arbeiten und Werke der genannten Meister gekannt, ist von unerheblicher Bedeutung.

2. Er hat sein Reformwerk nicht durch Zufall oder durch die blosse Inspiration seines Talents, sondern mit bewusster Ueberzeugung in lang andauernder Thätigkeit begonnen und vollendet.

---

[1]) Ich habe noch vor wenigen Tagen einen Aufsatz gelesen (Musik. Centralbl. Nr. 48, 1883), dessen Verfasser gar nicht zu wissen scheint, dass auch vor R. Wagner dramatische Musik im edelsten Sinne des Wortes vorhanden war und von dramatischen Sängern und Sängerinnen dargestellt wurde, wie solche nicht gerade alle in der Oper der Zukunft ihre Stellen würden finden können. Ich habe dieser grossen Künstler und Künstlerinnen bereits früher speciell gedacht.

Die betreffende Stelle des Aufsatzes lautet: „Unsere Opernkunst ist durch Richard Wagner so energisch auf das Dramatische hingedrängt worden, dass sie jetzt ganz und gar den von ihm gegebenen Gesetzen gehorcht; wie seine Werke das Repertoire beherrschen, so beherrscht die Tendenz, aus der Opernfigur einen dramatischen Charakter zu schaffen, die gesammte Bühnenwelt; die Hegemonie der italienischen und französischen Oper ist vorüber, die Bühne ist kein Paradepodium für Virtuosen mehr, und auch die herrlichsten Werke einer vergangenen Zeit, die nicht untergehen können — sie werden in der Darstellung mit dem dramatischen Geiste der neuesten Aera getränkt. Dies ist heutzutage das unerlässlichste Requisit für den Opernsänger; besitzt er diese dramatische Gestaltungskraft, so verzeiht man ihm gern einmal einen wackligen Ton, — besitzt er sie nicht, so gehört er im Grunde nicht auf die Bühne."

3. Er hat für seine musikalischen Dramen Texte gesucht, in denen der dramatische Gedanke im Mittelpunkte des Gedichtes stand, das er mit seinem Inhalt füllte.

4. Die Handlung ist in feste Formen geprägt, die Charaktere sind sicher gestaltet, die Scenen und Acte mit Sorgfalt und vorsichtiger Berechnung der Wirkungen aufgebaut.

5. In den Recitativen hat er die Declamation der Worte mit der fortschreitenden Orchesterbegleitung in feste Verbindung gebracht, das Secco ganz beseitigt.

6. Die Arie hat er auf den Standpunkt zurückgeführt, der diese Musikform zur Trägerin des dramatischen Gesanges und der Charaktere erhebt.

7. Er hat jede Benutzung der Arie für einseitige Zwecke des Sängers oder für Concessionen an dessen Virtuosität beseitigt.

8. Er hat den Chor als selbstthätig wirkendes Element der Handlung mitten in die Oper gestellt.

9. Er hat dem Tanze die ihm nach den Umständen gebührende Stellung zu dem Gange des Dramas angewiesen.

10. Er hat dem Orchester die Sprache verliehen, welche ihm, als der Trägerin und Dienerin des Gesanges, sowohl in der Massenwirkung als in den einzelnen Momenten gebührt.

Man wird zugeben müssen, dass es nicht ein Geringes und Weniges ist, was diese Reform der Oper, der italienischen wie der französischen, der Nachwelt geboten hat und man wird daher auch anerkennen, dass R. Wagner, indem er darüber mit geringschätzigen und wegwerfenden Bemerkungen zur Tagesordnung übergehen zu können vermeinte, den Beweis von einer groben Nichtachtung des grossen Künstlers geliefert und zugleich eine Probe des ungeheuren Hochmuths gegeben hat, von dem er in Bezug auf sich selbst erfüllt war.

# X.

## R. Wagner und seine Theorie.

Ich habe in der Einleitung zu diesen Blättern den allgemeinen Standpunkt dargelegt, von dem aus R. Wagner die Oper, wie wir sie bisher gekannt haben, beurtheilen zu sollen geglaubt hat.

Ich werde nun seine Theorie über das Kunstwerk der Zukunft, durch die allein ja seine Ansichten über die Reformthätigkeit Gluck's und der Nachfolger dieses grossen Tonsetzers gerechtfertigt werden können, einer näheren Betrachtung zu unterziehen haben.

Die Hauptwerke, in denen er neben einigen weniger anspruchsvollen Abhandlungen seine Ideen niedergelegt hat, sind:

1. Das Kunstwerk der Zukunft.
2. Oper und Drama.
3. Die Oper und das Wesen der Musik.
4. Dichtkunst und Tonkunst.

Diese Aufsätze sind zum ersten Male gedruckt zu Anfang der fünfziger Jahre und neu herausgegeben in seinen 1872 gedruckten

Gesammelten Schriften und Dichtungen.

An diese merkwürdigen publicistischen Arbeiten hat sich eine sehr weitläufige schriftstellerische Discussion geknüpft, die, in überwiegendem Maasse die Ansichten Wagner's vertretend, nach und nach dazu gelangt ist, ihm die Krone der Unfehlbarkeit auf das Haupt zu setzen, in ihm den grössten Fürsten im Bereiche der Musik, mindestens in dem Musikdrama zu proclamiren und in gewaltthätigem Sinne alles niederzuschreiben und niederzuschmettern, was dem ungeheuren

Apparate der Reclame R. Wagner's entgegentreten zu sollen meinte. Selbst der leiseste Zweifel an diesem allein beseligenden Glauben war nicht mehr gestattet; der Anti-Wagnerianismus wurde verfehmt, die Freiheit der Kritik ihm gegenüber hat aufgehört.

### a. Verhältniss der übrigen Künste zum Kunstwerk der Zukunft.

Nicht am schlechtesten hat ein Herr J. Schäffer den Beginn der neuen Musikepoche bald nach dem ersten Erscheinen der obenbezeichneten Werke R. Wagner's folgendermaassen charakterisirt[1]): „Unmittelbar nach Beethoven, und dieser gab selbst den Anstoss dazu, begann unter den Parteien die Spaltung zwischen den begeisterten Anhängern der stürmenden und drängenden Romantik und den Vertretern der verknöcherten Classicität. Später bildeten sich innerhalb der Romantik selbst Parteien aus: Mendelssohn, Schumann und jetzt, seit dem Hinscheiden Mendelssohn's, hat sich das Verhältniss wiederum geändert, hat R. Wagner eine Partei ins Leben gerufen, deren Anhänger theils unter der Aegide Liszt's in Weimar, theils unter dem Banner der „neuen Zeitschrift für Musik" in Leipzig schon seit einigen Jahren mit rühriger Begeisterung durch Schrift und That für ihren Meister Propaganda machen. Bewegte die früheren Parteien nur ein unbestimmter Drang, ein unklares Gähren, so zeichnet sich nun die neue Partei vor Allem dadurch aus, dass sie ein bestimmtes Programm aufstellt. Die Grundsätze, welche Wagner in seinen drei Hauptwerken ausgesprochen, bilden dies Programm und zwar wenden sich dessen Hauptsätze gegen das isolirte Fortbestehen der Einzelkünste (Dichtung und Musik) und fordern das Aufgehen derselben in das einzig wahre Kunstwerk — das Drama der Zukunft."

Wagner erkennt weder das recitirende Drama noch die Oper als an und für sich berechtigte Kunstwerke an.

„Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem gemeinsamen Drange aller Künste zur unmittelbarsten

[1]) Berliner Musikzeitschrift, Jahrgang 1853.

Mittheilung an eine gemeinsame Oeffentlichkeit hervorgehend; jede einzelne Kunstart vermag der gemeinsamen Oeffentlichkeit zum vollen Verständniss nur durch gemeinsame Mittheilung mit den übrigen Kunstarten im Drama sich zu erschliessen[1]).

Wenn man dem ersten Quell für diese in so hohem Grade verfehlten Anschauungen R. Wagner's über die Kunst und ihre einzelnen Zweige nachspürt, so findet man eine Aeusserung des Zukunftstheoretikers, welche folgendermaassen lautet:

„In diesem Institute (dem Theater) liegt der Keim aller nationalpoetischen und nationalsittlichen Geistesbildung, dass kein anderer Kunstzweig je zur wahren Blüthe und volksbildender Wirksamkeit gelangen kann, ehe nicht dem Theater sein allmächtiger Antheil hieran vollständig zuerkannt und zugesichert ist."

Nun darf man aber bei Leibe nicht glauben, dass das deutsche Theater, wie wir es kennen, Anspruch darauf habe, als Kunstinstitut in diesem Sinne anerkannt zu werden.

„Gewiss ist, dass, wenn nach Schiller's hier ungenau dünkenden Ausspruch die Kunst nur durch die Künstler gefallen sein soll, sie jedenfalls nur durch die Künstler emporgerichtet werden kann, nicht aber durch diejenigen, durch deren Gefallen an der Kunst diese entehrt worden ist.

„Zu jener Emporrichtung der Kunst durch die Künstler wäre aber auch von aussen her behülflich zu sein, dies wäre die nationale Sühne für das nationale Verbrechen der Wirksamkeit des jetzigen deutschen Theaters[2])."

Dieses nationale **Verbrechen** wird wenige Zeilen vorher als dasjenige bezeichnet,

„dessen Tendenz sich laut und kühn als den Verräther deutscher Ehre bekennt."

Kann man leichtfertiger, frecher, ungezogener, als hier geschehen, mit der „deutschen Ehre" umspringen, zu deren Hütern ganz andere Männer berufen gewesen sind als R. Wagner, dessen leichtfertiger Sittlichkeit, dessen crassem Egoismus wohl schwerlich Jemand das Palladium der nationalen Ehre unseres Vaterlandes anvertraut haben würde?

---

[1]) Gesammelte Schriften III. Das Kunstwerk der Zukunft, S. 178, 179.
[2]) Gesammelte Schriften, Bd. IX, S. 187. Ueber die Bestimmung der Oper.

Kann man überhaupt die deutsche Kunst auf der Bühne mehr herabwürdigen, als dies hier geschehen?

In derartigen Anschauungen ist die Wurzel all der anspruchsvollen, überspannten, verfehlten, mit Bedauern erfüllenden Theorien zu suchen, welche jedem anderen Kunstzweige das Recht selbständiger Existenz, selbständigen Strebens, eigener künstlerisch sittlicher Bedeutung absprechen, welche den Urbegriff des Schönen, menschlich und göttlich Grossen und Guten in den engen Raum des Kunstwerks der Zukunft, in den sich der Begriff des Theaters bei R. Wagner auflöst, gebannt wissen will.

Wie hoch man dieses Kunstwerk stellen, wie weit man den Schöpfer desselben über alles bis dahin Dagewesene erheben, wie tief man dagegen das deutsche Theater achten möge, nie ist der Begriff der Kunst als solcher in einen jämmerlicheren, engherzigeren Kreis eingezwängt worden, als das hier geschehen ist.

R. Wagner sucht seine absonderlichen Theorien an den einzelnen Kunstzweigen zu erweisen.

Ich will einige Proben hiervon dem geneigten Leser nicht vorenthalten.

„Die Architektur kann keine höhere Absicht haben, als einer Genossenschaft künstlerisch durch sich selbst darstellender Menschen die räumliche Umgebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerke zu seiner Kundgebung nothwendig ist. — Bei der Construction desjenigen Gebäudes, dass in allen seinen Theilen einzig und allein einem gemeinsamen künstlerischen Zwecke entsprechen soll, also des Theaters, hat der Baumeister einzig als Künstler und nach den Rücksichtnahmen auf das Kunstwerk zu verfahren[1]).“

Man weiss hiernach, was der Baumeister als höchstes Ziel seiner künstlerischen Bestrebungen im Auge zu behalten hat. Nur das Theater der Zukunft ist seiner würdig. Ihr armen Stümper Iktinos, Kallikrates und Phidias, die ihr im Parthenon zu Athen und in dem Zeustempel zu Olympia das Höchste einsetzen zu müssen geglaubt

[1]) Gesammelte Schriften, VIII, S. 80. Deutsche Kunst und deutsche Politik. Wir erfahren bei dieser Gelegenheit, dass der Baumeister beim Nutzgebäude (z. B. dem Wahnfried) nur den niedrigsten Zwecken der Menschheit zu entsprechen hat, dass Schönheit ihm Luxus ist, dass er im Luxusgebäude einem unnöthigen und unnatürlichen Bedürfnisse dient, dass sein Schaffen daher willkürlich, unproductiv, unschön ist.

abt, was eure Kunst der Verehrung eurer Götter bieten konnte! Lächer-iche Thoren, die ihr in der Aja Sofia wie in den Moscheen der Sul-ane Soliman und Bajazet, jeder in seiner Weise, der Verehrung es höchsten Gottes, der für Christ und Muselmann derselbe ist, hei-ige Stätten zu errichten dachtet! Thörichter Michelangelo und hr Verblendeten alle, die ihr in dem Glauben an die Wunder der hristlichen Kirche, von heiliger Begeisterung erfüllt, jene kühnen nd stolzen Gedanken verfolgt habt, die in den Bauten der Peters-irche und des Mailänder Domes, in der Kirche Notre-Dame zu Paris, n den Domen von Cöln, Strassburg, von Antwerpen, wie in der ge-ammten gothischen Baukunst Deutschlands, Englands und Frank-eichs überhaupt sich zu Zeugnissen von Gottes Allmacht, Güte und Grösse, wie sie in dem Menschen lebt und wirkt, aufgeschwungen haben. hr glaubtet dem zu dienen, was ihr als das Höchste erkannt, von dem hr geglaubt hattet, dass es, mindestens in der christlichen Welt, die ornehmste aller Aufgaben sein und bleiben müsse, weil es ja auch bei Türken und Heiden nach ihren Ideen das Höchste bedeutete, was ge-chaffen werden konnte! Geht hin und lernt, dass euer Streben thöricht, uer Wissen Stückwerk, euer Wirken eitel Tand gewesen, dass eure empel und Altäre, eure Dome und Hallen, eure Thürme und Capellen ur Vorbereitungen, Vorstudien sein konnten zu der Erfüllung der igentlichen Zwecke der Architektur, „die keine höhere Absicht aben kann, als einer Genossenschaft künstlerisch sich urch sich selbst darstellender Menschen die räumliche mgebung zu schaffen."

Man wird nun entgegnen, dass man aus einem einzelnen Fehl-chluss, den R. Wagner in jener, freilich all zu kühnen Behauptung ethan, nicht auf das Ganze seiner Theorie schliessen dürfe.

Sehen wir weiter, wie er mit den anderen Künsten umspringt.

S. 181: „Was der Landschaftsmaler (der vom Künstler, en man Maler nennt, allein noch übrig bleiben darf) bisher im range nach Mittheilung des Ersehenen und Begriffenen n den engen Rahmen des Bildstücks einzwängte, was er n der einsamen Wand des Egoisten aufhängte oder zu eziehungsloser, unzusammenhängender und entstellen-er Uebereinanderschichtung in einen Bilderspeicher ahin gab — damit wird er nur den weiten Rahmen der ragischen Bühne erfüllen —: (S. 183 Anm.), dem modernen andschaftsmaler kann es nicht gleichgültig sein, zu ewahren, mit wie stumpfsinnigem, blödem Behagen von

der Philisterwelt, die ihn bezahlt, sein Naturgemäld eben nur beglotzt wird."

Für R. Wagner's Kunstwerk der Zukunft ist hiernach die Kuns der Malerei einfach abgeschafft; dort bleiben zwar neben gewisse maschinellen Darstellungen, wie der Ungeheuerlichkeit eines singende Lindwurms und der Lächerlichkeit der, der Göttin Fricka angehöri gen Ziegenbockequipage, mancherlei Feuerwerkskünste und scenisch Effectmomente, sonst aber von der Kunst der Malerei nur die Decora tionsmalerei übrig! Welch trauriger Anschauung von den Zwecke und Grenzen der Kunst begegnet man hier! Wie glücklich ware Rafael und Titian, Murillo und Veronese, der reizende An tonio Allegri, der mächtige Buonarotti, Rubens und va Dyk, Poussin, Claude Lorrain und Salvator Rosa, Ruys dael und die Meister alle der alten und neuen Schulen aller Länder dass zu ihren Zeiten das Kunstwerk der Zukunft den frechen Versuc noch nicht machen durfte, sie von ihrer Höhe herab, auf der sie mi dem Gotte in ihrer Brust die irdischen Anschauungen zu dem Glanz ihrer Ideale zu erheben vermochten, in den engen Rahmen der Deco rationsmalerei herabziehen zu wollen. Freilich, ihre Lorbeere grünen fort nach Jahrhunderten, und ich denke, sie werden unter ihre weithin schattenden Zweigen das dürre Holz, an dem jene graue Theo rie gewachsen ist, mitleidig dem Blicke der Zukunft entziehen, der e bestimmt war.

Die Bildhauerkunst, die Nachbildnerin der menschlichen Ge stalt, der Schönheit des menschlichen Leibes, ist natürliche Weise nur „die Kunst im Solde der Reichen, ohne aus wirklicher künst lerischer Schöpferkraft Nahrung zu gewinnen. Unfruchtbar in de Sehnsucht nach der Herrschaft der Schönheit im wirklichen Lebe entspricht sie eben nur einem relativen Bedürfniss."

Sie muss entzaubert werden.

„Die Erlösung der Plastik ist genau die der Entzaube rung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Mo numentalen in das Gegenwärtige."

„Erst wenn die Bildhauerkunst nicht mehr existirt, wenn wir di Erinnerung an geliebte Todte in ewig seelenvollem Fleisch und Blut nicht in todtem Erz oder Marmor uns vorführen — — — erst dan wird die wahre Plastik auch vorhanden sein."

Phidias, Praxiteles, Michel Angelo, Canova, Thor waldsen, Rauch und Schwanthaler sind abgestorbene Grössen

e haben dem Fleisch und Blut des Tänzers, des mimischen Darstellers
u weichen[1]).

Welches ist das Verhältniss des Zukunftkunstwerks zur Poesie? Wagner sagt S. 204 der Ausgabe von 1858: „Der Mensch, der im Drama der Zukunft sich darstellen wird, hat mit dem rosaisch intriganten, staats- und modegesetzlichen Wirrwarr, den unsere modernen Dichter in einem Schauspiele auf das Umständlichste zu wirren und zu entwirren haben, durchaus nichts mehr zu thun. Sein naturgesetzliches Handeln und Reden ist: ja, ja! nein, nein! wobei alles Weitere vom Uebel, d. h. modern überflüssig ist. — Der Geist unseres modernen Schauspiels hat in dem Kunstwerke der Zukunft ganz und gar keinen Raum."

Sophokles, Aeschylus, Euripides, Plautus und Terenz, Calderon, Shakespeare, Molière, Racine gehören freilich dem modernen Schauspiel nicht an, wohl aber Goethe, Lessing und Schiller und wie die Anderen alle heissen. Jetzt wissen wir, woran wir sind.

„Das Drama (der Zukunft natürlich) unterscheidet sich als vollendetes Kunstwerk von allen übrigen Dichtungsarten eben dadurch, dass die Absicht in ihm durch ihre vollständige Verwirklichung zur vollsten Unmerklichkeit aufgehoben wird.

„Das Können des Dichters ist das vollständige Aufgehen der Absicht in das Kunstwerk, die Gefühlswerdung des Verstandes."

Man muss anerkennen, dass R. Wagner seinen Schopenhauer mindestens in den Aeusserlichkeiten der Ausdrucksweise glücklich nachzuahmen gewusst hat.

Aber der Dichter und Dramatiker der Zukunft geht weiter.

„Der Dichter ist der Wissende des Unbewussten, der absichtliche Darsteller des Unwillkürlichen.

„In Wahrheit ist die Grösse des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt."

Das grosse Geheimniss der Dichtkunst ist uns nun enthüllt. Der Dichter darf sagen: Ja, ja! Nein, nein! Im Uebrigen hat er zu verschweigen!

Wir wissen nun, was wir theoretisch von der Bühne her zu erwarten haben. Denn praktisch lässt R. Wagner seine Beckmesser, Tristan, Wotan, Mime u. s. w. so vielen und so lang-

[1]) Gesammelte Schriften, S. 165, 166, Kunstwerk der Zukunft.

weiligen Unsinn schwatzen, dass man sich so recht nach der Ruhe des Verschweigens sehnt.

Der Dichtkunst soll also die Sprache des Dramas, wie wir sie kennen, versagt sein.

Freilich wird Hamlet bis auf Weiteres die grosse Frage über Sein und Nichtsein des Menschen auch noch weiter aufwerfen dürfen. Besser wäre es aber, wenn er einfach stillschweigend über die Bühne ginge und dadurch seinem „naturgesetzlich handelnden" Vater, der freilich auch als Geist das Schwatzen nicht zu lassen vermag, ein leuchtendes Beispiel von der Lehre des alten Sprichworts gäbe, welches in Wagner's Sinne so vortrefflich sagt: „Reden ist Silber, Schweigen ist Gold!"

Wie sich Gretchen, das unschuldig süsse Bild aus Goethe's farbenreichster Poesie auf dem düsteren Grunde der dunklen dämonischen Gestalten des Faust bei jener Einrichtung zu benehmen haben würde, weiss ich zwar nicht. Muthmaasslich würde ein pantomimisches Zwiegespräch mit Faust (die Gebärde) das einzige Auskunftsmittel sein, dass ihnen Wagner's grosser Gedanke übrig lässt, da beide doch nicht immer nur ja, ja! oder nein, nein! sagen könnten. Der Erdgeist aber wird, wie ich mir denke, doch noch einen längeren Spruch sagen müssen und sich hierbei, um dem Ideal so nahe als möglich zu kommen, dem Gedanken jenes grossen Dichters anschliessen können, der in einem eigentlich unsterblichen, von der thörichten Mitwelt aber schon fast vergessenen Drama seinem Helden des Vaters Geist erscheinen und nach dessen Worten:

Ich bin dein Vater Cephises
Und sage dir nichts als dieses!

wieder verschwinden lässt.

Von Schwätzern wie Wallenstein, Richard III., Shylok, Othello, Tell, Egmont, Antonio Montecatino oder Nathan und unerzogenen redseligen Knaben, als da sind Max Piccolomini, Romeo, Marquis Posa, Carlos, Tasso und von so vielen Anderen will ich gar nicht erst reden! Ich constatire nur feierlich, dass wir alle recht alberne und dumme Menschen gewesen sind, die wir, indem wir den Aufführungen jener Dramen beiwohnten, die die thörichte Mitwelt bisher für Musterstücke ernster Dichtkunst zu halten geistlos genug war, nicht bemerkt haben, dass eigentlich in jenen Rollen auf der Bühne, deren Träger gar nicht oder nur wenig reden, oder vielleicht nur Stühle und Tische wechseln, Briefe überreichen, Kronen auf-

etzen oder Hände segnend auf glücklich verbundene Paare legen, der igentliche Kern der dramatischen Poesie concentrirt ist, indem sie den staats- und modegesetzlich dramatischen Wirrwarr", en die übrigen Thoren verursachen, gänzlich ignoriren und vielleicht icht einmal in die grossen Worte ja, ja! nein, nein! auszubrechen der Lage sind.

„Wollen wir das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkarem Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem larsten menschlichen Bewusstsein gerechtfertigten, der Anchauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu rfundenen und im Drama zur verständlichsten Darstellung ebrachten

Mythos

ennen[1])."

Alles Andere als der Mythos ist also abgeschafft. Ob dieser letzre aber der Mythos im Allgemeinen oder bloss der Mythos der norschen Sage, vielleicht bis in die Zeiten des Graal herab, sein darf, t leider nicht gesagt.

## b. Die Sprache des Orchesters.

Man wird nun mit Recht fragen, wie dann die Künstler, die das ukunftsdrama darzustellen haben werden, sich verständlich machen llen, wo es auf etwas mehr, als auf einen durch jene Sprachverhwendung oder durch pantomimische Mittel darstellbaren Gefühlsusdruck ankommt?

Auch hierfür ist gesorgt[2]).

„Um das ausserordentlich ermöglichende Sprachorgan des Orlesters zu der Höhe zu steigern, dass es jeden Augenblick das in der ramatischen Situation liegende Unaussprechliche dem Gefühle deutch kund geben könne, hat der von der dichterischen Absicht erfüllte usiker nicht etwa sich zu beschränken, sondern seine Erfindungsgabe nz nach der von ihm empfundenen Nothwendigkeit eines treffendsten, stimmtesten Ausdrucks zum Auffinden des mannigfachsten Sprachrmögens des Orchesters zu schärfen; so lange dieses Sprachvermögen ch nicht zu so individueller Kundgebung fähig ist, als seiner die

[1]) Gesammelte Schriften IV, Oper und Drama, S. 109.
[2]) Gesammelte Schriften IV, Oper und Drama, S. 277.

unendliche Mannigfaltigkeit der dramatischen Motive bedarf, kann da Orchester, das in seiner einfarbigeren Kundgebung, der Individualitä dieser Motive nicht zu entsprechen vermag, nur störend — weil nich vollkommend befriedigend — mitertönen, und im vollkommenen Dram müsste es daher, wie alles nicht gänzlich entsprechende, eine ablenkend Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

„Dadurch, dass es überall auf das Entsprechendste de feinsten Individualität des dramatischen Motivs sich anschmiegt, so das Orchester alle Aufmerksamkeit von sich, als einem Mittel de Ausdrucks, ab auf den Gegenstand des Ausdrucks mit unwill kürlichem Zwange hinlenken etc."

Aus dieser freilich etwas unverständlichen Theorie sind ent standen:

1. Die unendliche Melodie, die sich nicht mehr in die einfachere Formen des melodischen Gesanges kleiden lassen kann,

2. die symphonisch fortschwellende Orchesterbegleitung, dere Aufgabe nicht mehr als die der selbständig stützenden Trägerin de Gesanges betrachtet wird, sondern die als Selbstzweck so recht eigent lich die Erklärerin der Charaktere und Situationen in deren fortschre tendem, stets sich erneuerndem Wechsel der Gedanken sein soll,

3. das Leitmotiv, in seiner typischen Personificirung der Charak tere, die auf der Bühne handeln, endlich

4. das in musikalisch-technischem Sinne zur Selbständigkeit e hobene Princip der Enharmonie.

Alle diese neuen Errungenschaften der Tonsprache R. Wagner' gehören organisch zu einander, sind untrennbare Glieder des Zukunft kunstwerkes.

Man muss diese Gesammtgrundlage der neuen dramatisch-musika lischen Darstellungsweise scharf ins Auge fassen, um ermessen zu kön nen, wie weit sich R. Wagner's ganzes Wesen und seine Auffassun dieses Kunstwerkes von dem eigentlichen musikalischen Drama entfern

Ich muss hierauf näher eingehen, weil nur dadurch zu erkläre ist, was er und seine Schule unter einer Reform der Oper verstande wissen wollen und weshalb für sie die Reform durch Gluck lediglic als eine Empörung dieses grossen Meisters gegen die Tyrannei de Sänger aufgefasst worden ist.

R. Wagner hasst, wie wir gesehen haben, die Arie um der ab soluten Melodie willen, die in ihr steckt und findet in dieser absolute Melodie die absolute Musik, die er gleichfalls verwirft.

Ihm ist das Orchester, die Tonsprache Beethoven's, die Wurel, aus der er seine Folgerungen für sein Kunstwerk der Zukunft gezogen hat. Und doch ist diese Tonsprache Beethoven's die absoluteste Musik, die jemals geschrieben worden ist!

R. Wagner und mit ihm seine gesammte Schule und die Nachfolger erkennen in Beethoven's neunter Symphonie das Höchste, was die Kunst **vor dem Zukunftsdrama** hervorgebracht hat. Wie Gervinus der Meinung war, dass die gesammte Entwickelung der Musik bis zum ersten Dritttheil des 18. Jahrhunderts keine andere Aufgabe, keinen anderen Zweck gehabt habe, als in Händel zu culminiren und dass alle musikalischen Schöpfungen der späteren Zeit nur Rückgang gewesen seien[1]), so würde nach ihm und seiner Schule Alles, was überhaupt in der Musik je geleistet worden, nur auf Wagner vorbereitet haben.

„Die letzte Symphonie Beethoven's ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeinsame Drama (d. h. Richard Wagner) folgen, zu dem Beethoven den Schlüssel geschmiedet hat[2])."

Einer der älteren Wortführer der Partei, Zeller, sprach sich über dieses grosse Werk Beethoven's vor Jahren und übereinstimmend mit Wagner, aber noch deutlicher, wie folgt aus:

„Die Form gestattet dem Tonsetzer bloss die Freiheit des Erfindens seiner Motive; hinsichtlich der Verwendung ist er durch das eiserne Formgesetz gefesselt. Mag sein Thema noch so gestaltungsreich sein, er muss es, bei einem gewissen Punkte angelangt, fallen lassen. Denn nach der Geschäftsordnung der Form ist der Moment gekommen, wo einem zweiten Thema das Spruchrecht gebührt. Das aber heisst die künstlerische Freiheit in Banden schlagen, vernichten, die Individualität in den Block legen, die Einheit des Stoffes zersplittern, den Künstler zum gewöhnlichen Handwerker herabdrücken. Erzeugen soll er den Stoff, ihn aber nach seiner Eingebung zu gestalten, zu verwerthen, zu ordnen, soll ihm verwehrt sein? Diese sklavische Unterthänigkeit, diese drückende Tyrannei der Form musste endlich dem Gefühle einer, den edelsten Zielen zustrebenden Künstlernatur unerträg-

---

[1]) Gervinus: Händel und Shakespeare, S. 327.

[2]) Gesammelte Schriften Bd. III, Das Kunstwerk der Zukunft, S. 115.

lich werden. Mit seinen gewaltigen, von göttlicher Kraf
geschwellten Armen fasste er den Götzen, hob ihn ers
zu unendlicher Höhe und schleuderte ihn zu Boden, w
er krachend zerschellte, so dass die Memmen erbebten, di
Philister zitterten, der echte Musensohn aber hoch aufjubelte. Da
war die That L. v. Beethoven's im letzten Satze der neun
ten Symphonie."

Ich halte dies Zeugniss für ehrlich gemeint. Oder wie sollte ma
sonst anders es deuten, was ein begeisterter Anhänger des grossen Ton
setzers und zugleich ein verdienstvoller Kritiker und Geschichtsforsche
der schon öfter genannte A. B. Marx, in seiner Biographie Beet
hoven's über dasselbe Tonwerk, gewiss nicht unbewusst und zu
sammenhanglos ausgesprochen hat[1])? „Die Sinfonia eroica is
**abschliessend für das Gebiet dieser Kunst.** Diese
Fortschritt konnte nicht überboten, es kann nur in de
errungenen Sphäre weiter geschaffen werden, mit meh
oder weniger Glück", und ferner[2]): „Die neunte Symphoni
**musste die letzte sein,** denn sie war ja das ausgespro
chene Scheidewort. Was noch Symphonisches hätte nach
folgen können, würde Rückschritt zum Vorherigen gewese
sein", endlich[3]): „Die neunte Symphonie musste die letzt
sein, weil es nicht möglich ist, in der Ausarbeitung und In
dividualisirung weiter zu gehen, wie jeder Kunstverständig
erkennt!"

Was Zeller in excentrisch aufgeregter Weise das Zerschmetter
der Form nennt, bezeichnet Marx, nachdem er durch die Sinfoni
eroica den Grenzstein des alten Kunstgebietes als erreicht erachtet hatte
feiner und edler als das Ende der Schöpfungskraft Beethoven's un
der symphonischen Richtung überhaupt. Beide aber erkläre
dadurch der neunten Symphonie gegenüber alles Vorhergegangene nu
für die historischen Entwickelungsgrade einer Kunstrichtung, die i
jenem Werke den Gipfelpunkt höchster Vollendung erreicht haben soll
als einen Riesenbau, der von nun an als der Mark- und Schlussstei
des Vorhandenen und des Möglichen, als das Höchste und Letzte de
bisherigen symphonischen Kunst betrachtet werden muss.

---

[1]) Thl. I, S. 274.

[2]) Thl. II, S. 289.

[3]) Thl. II, S. 287. Vielleicht haben Alle, welche die neunte Symphoni
zur letzten stempeln zu sollen gemeint haben, vergessen, dass Beethoven'
Nachlass uns die Notizen für eine zehnte Symphonie erschlossen hat

Wenn auch in anderer Weise, drückt R. Wagner denselben Gedanken dahin aus:

„Nicht also das Werk Beethoven's, sondern jene in ihm enthaltene unerhört künstlerische That des Musikers haben wir hier als den Höhepunkt der Entfaltung seines Genius festzuhalten, indem wir erklären, dass das ganz von dieser That belebte und gebildete Kunstwerk auch die vollendetste Kunstform bieten musste, nämlich diejenige Form, in welcher wie für das Drama, so besonders auch für die Musik, jede Conventionalität vollständig aufgehoben sein würde.

„Dies wäre dann zugleich auch die einzige, dem in unserem grossen Beethoven so kräftig individualisirten deutschen Geiste durchaus entsprechende, von ihm erschaffene, rein menschliche und doch ihm originell angehörige, neue Kunstform, welche bis jetzt der neueren Welt, im Vergleiche zur antiken Welt, noch fehlt [1])."

Man wird hier lediglich die Bestätigung des oben angeführten Zeller'schen Ausspruches erkennen.

Das gerade ist es auch, was in allen Schriften und Entwickelungen aus der Zukunftsschule den rothen Faden bildet. Darum konnte diese Schule auch mit Recht die Frage aufwerfen, welche sonst und ohne jenen Hintergrund lächerlich klingen würde, nämlich die: „Ob die Kunst mit Beethoven zu Ende sei?" und konnte sie sogar als eine „zum Ueberdruss aufgeworfene" bezeichnen.

Wer nicht an der Kunst überhaupt verzweifeln will, und dazu liegt wahrhaftig keine Veranlassung vor, der hat alle Ursache, solchen Auffassungen entgegen zu treten, um so mehr, wenn sie sich an jene anderen anlehnen, welche nicht in der Grossartigkeit der Conception der neunten Symphonie, nicht in der idealen Gestaltung ihrer Massen, in ihrem athemlosen Ringen und Streben nach dem Ausdruck tiefster menschlicher Seelenstimmungen, sondern in dem Zerbrechen der Form, in dem Uebergange und in der Vorbereitung für das Kunstwerk der Zukunft das Wesentliche und Entscheidende dieses grossen musikalischen Werkes finden.

Wie fasst Brendel in seiner „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich" das Gesammturtheil über die neunte Symphonie zusammen? Nachdem er erklärt hat, dass in der neunten Symphonie „das Höchste und Herrlichste niedergelegt sei, wozu ein Mensch sich aufgeschwungen",

[1]) Thl. IX, S. 135, Beethoven.

fährt er fort: „Immerhin mag der Inhalt jener Symphonie in Verbindung gebracht werden mit allen Fragen der Zeit. So fern jene Fragen der Tonkunst scheinbar stehen, so nahe berühren sie die Schöpfungen Beethoven's. Es ist der **Demokrat** Beethoven, der sich überall ausspricht.

Das war das Resultat des früheren Kämpfens und Ringens, jene Gegensätze begeisterten Aufschwunges und einfacher Volksthümlichkeit."

Nie, glaube ich, ist jenem grossen Genius eine jämmerlichere Lobrede gehalten, nie ist er mehr missverstanden worden, als in solchen Insinuationen, die ein wahrhaft künstlerischer Geist mit Unwillen zurückweisen sollte. Nie aber ist zugleich der Zukunftsschule in der Musik ein schlechterer Dienst geleistet worden, als indem man die von ihr beabsichtigte Wiedergeburt dieser Kunst mit den politischen Parteikämpfen unserer Zeit in unmittelbaren Zusammenhang zu setzen versuchte.

Es scheint mir fast, als hiesse es die Manen des grossen Todten und in ihnen den Genius der Kunst beleidigen, wenn man auf so hohle Ideenverbindungen näher eingehen wollte. Und doch ist es zur Charakteristik der modernen Kunsttheorie nothwendig, festzustellen, dass diese Auffassung, so wenig sie die geringste Berechtigung hat, vorhanden war und vorhanden ist. Beethoven war freilich von Gesinnung Republikaner. Nun liegt aber zwischen einem Republikaner in dem Sinne, in dem Beethoven es nachweislich war, und zwischen dem Demokraten Beethoven, wie ihn Brendel sich offenbar gedacht hat, ein so tiefer und breiter Abgrund, dass beide sich über diesem hin schwerlich die Hände zu reichen im Stande gewesen sein würden. Auch Cavaignac war Republikaner und doch hat er die Demokratie von Paris in jener furchtbaren Junischlacht bis auf den Tod bekämpft, sie zerschmettert. Sollte aber vielleicht jene Strassendemokratie, welche im Jahre 1849 den königstreuen Gesinnungen im Königreich Sachsen eine so tiefe Todeswunde beizubringen versucht und der R. Wagner selbst so nahe gestanden hat, bei dem genannten musikalischen Publicisten starke Sympathien gefunden haben? Wie dem auch sei, seine republikanische Gesinnung hat mit Beethoven, dem Componisten, gar keinen Zusammenhang. Sie hat diesen nicht grösser und nicht kleiner gemacht, und ich behaupte mit Entschiedenheit und zu seiner Ehre als Künstler, dass er gerade ebenso gross geworden, genau so componirt haben würde, wenn er der ausgesprochenste Royalist gewesen wäre. Der Adel der Auffassung, die Innigkeit und Tiefe der Ideen, die Wärme und da

Colorit der Darstellung machen den Componisten von Rang, nicht seine politische Gesinnung. Auf jenen Grundlagen hat Beethoven seine Grösse aufgebaut. Er wäre derselbe geblieben, auch wenn er die Feder nie zu der neunten Symphonie angesetzt hätte; seine politischen Ueberzeugungen und Sympathien als Mensch aber sind von seinem Schaffen als Künstler, gerade bei seiner abgeschlossenen, in die tiefsten Tiefen der eigenen Seele sich versenkenden Eigenthümlichkeit völlig unabhängig gewesen; und wenn der Demokrat in dem so überaus prächtigen Triumphgesange des letzten Satzes der C-moll-Symphonie eine Siegeshymne demokratischer Freiheit finden wollte, dann würde er sich der gesunden Vernunft und der Kritik gegenüber nur lächerlich machen[1]). Beethoven ist seinem Genius gefolgt, ohne daran zu denken, dass „der Inhalt des 19. Jahrhunderts ihn erfülle, dass er das Streben nach Freiheit, nach Verwirklichung dieses höchsten Zieles der Menschheit" zu verfolgen habe[2]).

Auch hat er die Form nicht „zerbrochen", sondern er hat sie dem Schwunge seiner Gedanken untergeordnet und angepasst, auf seine Weise, wie dies alle grossen Tonsetzer in ihrer Weise gethan.

Man wird mir einwenden: „War nicht die Sinfonia eroica dem ersten Consul der französischen Republik gewidmet, und hat nicht Beethoven, als er erfuhr, dass dieser sich zum Kaiser erklärt habe, sie auf den Fussboden geschleudert? Aber abgesehen davon, dass eben republikanische und demokratische Freiheit schon an sich zwei himmelweit verschiedene Dinge sind, so ist dies mir durchaus kein Zeugniss für den Charakter der Musik, selbst dann nicht, wenn Beethoven sich in seinem Helden wirklich einen Republikaner, meinetwegen den

---

[1]) Die Ehre, republikanische Musik geschrieben zu haben, theilt mit Beethoven noch ein anderer Componist geringeren Ranges, nämlich Méhul. Warum? Weil er, unter dessen Augen die französische Revolution sich entwickelte, der unmittelbar in ihr und mit ihr leben musste, einige Gesänge geschrieben hat, die heute vergessen, zu jener Zeit, wie versichert wird, mit Begeisterung gesungen worden sind. Spontini hat bekanntlich die bis vor 30 Jahren mit Begeisterung gehörte Siegeshymne mit dem Anfang: „Wo ist das Volk, das kühn von That" und seinen stolzen Siegesfestmarsch für Preussen und dessen Heldenkönig Friedrich Wilhelm III. geschrieben. Ich habe darum aber noch nie gehört, dass man seine Musik als eine preussische oder absolutistische Musik bezeichnet hätte. Ich möchte in gleicher Weise gern erfahren, wo in „Joseph von Aegypten" oder in „Je toller je besser" das republikanische Element steckt?

[2]) Brendel, a. a. O. S. 370.

ersten Consul in Frankreich gedacht und ihn als solchen hätte verherrlichen wollen.

So lächerlich es wäre, in Schiller, weil er die Räuber geschrieben, einen Dichter des Verbrechens, oder wegen seines Wallenstein einen Dichter des Krieges und der Schlachten vermuthen zu wollen, so wenig als man in Goethe wegen der Hexenküche im Faust einen verkappten Schwarzkünstler oder in Shakespeare wegen seines Macbeth einen Verfechter des Königsmordes voraussetzen darf, eben so wenig konnte davon die Rede sein, dass Beethoven, selbst wenn die Sinfonia eroica in Anschluss an eine wild bewegte Epoche des Jahrhunderts den stürmischen Entwickelungsdrang eines republikanischen Helden in Tönen darzustellen bestimmt gewesen wäre, republikanische, oder wohl gar demokratische Musik geschrieben habe. Es giebt wohl eine weltliche und eine heilige aber keine aristokratische oder demokratisch-republikanische oder gar liberal-constitutionelle Musik.

Aber Brendel überbietet sich in seiner Durchdringung des Wesens der neunten Symphonie noch viel weiter. Er sagt S. 357: „Beethoven hat in der neunten Symphonie objectiv ein Evangelium der Menschheit ausgesprochen", „jenes Evangelium, welches vor 18 Jahrhunderten der brachte, der **zunächst** berufen war, die Weltaufgabe zu lösen. Keiner ist jener ersten That an Hoheit so nahe gekommen, Keiner hat diese weltumfassende Liebe selbstschöpferisch aufs Neue so auszusprechen vermocht."

Wenn wir hier mit staunender Bestürzung ganz kurz darüber belehrt werden, — dass Christus **zuerst** berufen war, die Weltaufgabe zu lösen, dass aber demnächst die neunte Symphonie als die zweite That dieser Weltaufgabenlösung zu betrachten ist, so höre und staune man ferner über folgende weitere Entwickelung dieser inhaltschweren Vordersätze.

„Es ist in tiefster Weltlichkeit in dieser Musik zugleich die höchste Religiosität, die freilich nur erst von Wenigen verstandene Religion der Zukunft, die nicht erst von der Ueberlieferung der heiligen Schrift einen Himmel zu erbetteln braucht, — die diesen Himmel in eigener Brust hegt und trägt, — etc. Es ist (wiederum der **Demokrat** Beethoven, der sich überall ausspricht!!!

Ich würde mich von dem Zerrbilde einer so gotteslästerlichen Excentricität abwenden und bei dem Menschen, dem Künstler Beethoven, bleiben können, dem die dankbare Nachwelt die Krone un

sterblichen Ruhmes auf das Haupt setzen durfte, ohne ihn deshalb als falschen Propheten ausrufen zu wollen.

Aber es ist ja leider meine Aufgabe, nachzuweisen, dass dieselbe verzerrte Anschauung, die ich in Brendel's Aeusserungen zu tadeln hatte, die des Zukunftsmeisters selber ist.

Denn er hat gelegentlich seiner Betrachtungen über die neunte Symphonie [1]) auch seinerseits rückhaltlos ausgesprochen, „dass dem von den Banden der Mode durch diese Symphonie befreiten Geiste unserer (der deutschen) Musik die Aufgabe zugefallen sei, der vielleicht hierdurch sich gestaltenden neuen seelenvollen Civilisation die sie durchdringende neue Religion zuzuführen".

Freilich ist diese Andeutung der Fortsetzung der christlichen Lehre durch Beethoven und Wagner hier vorsichtiger ausgedrückt, als dies dem weniger transcendentalen Geiste Brendel's nahe lag.

Sollte aber etwa diese neue Religion Wagner's die seines Parsifal sein?

Beethoven darf unstreitig als Vollender der absoluten Musik [2]) betrachtet werden. Wenn dies, soweit man von seinen Gesangswerken abstrahirt, in fast jeder einzelnen seiner Arbeiten, vor Allem aber in seinen Symphonien, Quartetten und Claviercompositionen ganz klar hervortritt, so ist, noch im Gegensatze zu diesen seinen übrigen Arbeiten, selbst von ihm nie eine Musik absoluter gedacht worden, als die der neunten Symphonie. Aber die neue Musikschule verwirft bekanntlich im schneidendsten Gegensatze zu ihrer Verehrung für diesen grossen Componisten die absolute Musik überhaupt. Warum denn nun gerade den Vollender derselben und mit ihm sein absolute-

---

[1]) Thl. IX, S. 145, Gesammelte Schriften, Beethoven.

[2]) Ich weiss, dass der Ausdruck „absolute Musik" undeutlich ist und dass namentlich mit Bezug auf die Instrumentalmusik der Ausdruck selbständige Instrumentalmusik" richtiger sein würde. Auch ist mir bekannt, dass die Idee des Absoluten, namentlich in der Philosophie, viel Verwirrung erzeugt hat. Sicher ist freilich, dass die selbständige Instrumentalmusik dadurch, dass sie nicht unmittelbar dem Worte sich anschliesst oder niedergeschriebene Gedanken darlegt, darum ihren innersten Zusammenhang mit dem Gedanken oder mit dem Worte, in das der Gedanke sich kleiden muss, nicht definitiv und principiell aufgiebt, daher eigentlich nie, oder doch nur sehr selten ganz absolut wird. Indess ist dieser Ausdruck einmal in die musikalische Terminologie aufgenommen worden und ich will ihn lediglich aus diesem praktischen Grunde beibehalten, ohne seine logische Berechtigung dadurch vertreten zu wollen.

stes Werk als Devise führen, wenn man der grössesten Seite seiner Eigenthümlichkeit im Princip ihre Berechtigung abspricht[1])?

Die absolute Musik spricht sich am abgeschlossensten in der Instrumentalmusik aus. Denn hier ist sie das allein dichtende, das anregende, das schaffende Element. Mit ihren Gebilden entwickelt sie in Jedem, der ihr mit aufmerksamer Seele folgt, je nach seiner Persönlichkeit und Individualität, andere Bilder, neue Auffassungen, ich möchte fast sagen, eine besondere und individuelle Poesie. Beethoven war neben seiner unbedingten Herrschaft auf dem Gebiete dieser absoluten Musik, die nach R. Wagner ein überwundener Standpunkt ist, der grosse Meister in der Welt der Instrumente. Aus seinen Motiven und Harmonien, in seiner Tonsprache redeten sie zu ihm. In und mit dem Orchester war sein Geist verwachsen. In diesem dachte, lebte, entwickelte er sich, ungebunden von anderen Formen, von anderen Banden, als von der dichterischen Kraft seiner Empfindungen und von der künstlerischen Grösse seines Genius, der ihm, bewusst oder unbewusst, die Schranken zeigte, vor denen er stehen bleiben durfte.

In der neunten Symphonie tritt er näher an diese Schranken heran als er es sonst zu thun gewagt hatte. Sein von irdischen Verhältnissen schon halb gelöster Geist, über dem isolirten, in tiefe Seelenleiden versinkenden, selbst von den unmittelbaren Einwirkungen seiner eigenen Kunst ausgeschlossenen Manne sich erhebend, erweiterte seine Bahnen in Unendlichkeiten hinaus, in denen der absterbende Meister jeden Gedanken vollständig zu erschöpfen, nach allen Seiten hin bis an seine äussersten Endpunkte zu führen versuchte. Indem er die Motive in ihre Urbestandtheile auflöst, lässt er sie einzeln reden, einzeln neben und mit einander wirken, hin und wieder schweifen. Wer wollte sich vermessen, ihre Räthselsprache zu entziffern? Der grosse Meister selbst fühlte dies, indem er den unbestimmten Drang in die Worte des Dichters aufzulösen für nothwendig hielt[2]).

---

[1]) Auch Gervinus in seiner an Wunderbarem so reichen Schrift Shakespeare und Händel, verwirft die Instrumentalmusik und mit dieser die absolute Musik auf das Bestimmteste. Ich habe mich, wie schon früher erwähnt, meinerseits über seine, in gewissen Punkten mit R. Wagner übereinstimmenden, aber in der Verehrung der neunten Symphonie von jener weit aus einander gehenden Anschauungen anderweit ausführlich ausgesprochen. Ich vermeide es, dort Gesagtes zu wiederholen.

[2]) Gervinus sagt: „Die Vermessenheit Beethoven's, geschieden von der Dichtung, in der Instrumentalwelt allein leisten zu wollen, was bis dahin beide Künste gemeinsam geleistet hatten, habe sich dadurch gerächt

Ich bewundere und preise alle glücklich, denen es mehr als mir vergönnt ist, dem Verständniss eines solchen Kunstwerkes mit dem Bewusstsein näher zu treten, dass sie es ganz zu erschöpfen vermocht haben. Das aber wage ich ohne Besorgniss auszusprechen, dass hier nicht der Markstein der Kunst überhaupt gesetzt ist. Wohl ist in Bezug auf das fassbare Element der Musik die künstlerische Grenze beschritten worden, bis zu der ungestraft vorzugehen nur ein Riesengeist wie Beethoven sich unterfangen durfte. Aber kaum ein ihm Ebenbürtiger, wenn er erstände, würde es wagen dürfen, ihm dahin zu folgen, ohne Gefahr zu laufen, in den Abgründen zu zerschellen über die der schmale Pfad führt. An dieses Werk direct anzuknüpfen, um eine neue Aera der Musik herbeizuführen, aus ihm die Zukunft einer Schule heraus construiren wollen, bloss weil Beethoven's gewaltiger Erfindungsstrom hier Schranken durchbrochen hatte, deren tiefe Berechtigung er sonst anerkannte, ist Hochmuth und Vermessenheit. Wo findet sich eine auch nur entfernte Andeutung dafür, dass Beethoven seine früheren Arbeiten verleugnet oder nur daran gedacht hätte, sie als überwundene Standpunkte zu betrachten?

Aber, wie ein reizendes Lied einer halb vergessenen Oper von Lortzing sagt:

„'s hat All's seine Ursach',
Was kann ich dafür?"

Man preist Beethoven in der neunten Symphonie nur als Vorgänger, als Uebergang zu R. Wagner. Weiter hat es keinen Zweck.

Der Sinfonia eroica hat man, wie erwähnt, eine politische Deutung beigelegt. „Beethoven hat in ihr den ersten Consul, den Republikaner, seinen Sinnesgenossen, verherrlichen wollen." Aber er hat in ihr, so weit ich es habe bemerken können, von dem Consul nichts, von dem Republikaner ebenso wenig zu geben vermocht, er hat vielleicht den Helden, den menschlichen Helden zeichnen wollen, in seinen inneren Kämpfen, in seinem Ringen, in seiner tragischen Grösse. Weiter gehen zu wollen in der Deutung dieses Werkes halte ich für sehr gewagt. Man hat es versucht, die Musik dieser herrlichen Sym-

---

dass er in der concertirenden Phantasie und in der neunten Symphonie die Menschenstimme habe zu Hilfe rufen müssen. Er sei, indem er hierdurch feierlich seine Ueberzeugung über die Macht und Grenzen der Instrumentalmusik ausgesprochen, von ihr im Gefühle des Ungenügens, das er in seiner Instrumentalwelt, die er wie kein Anderer beherrscht habe (Wagner nennt dies die Tonsprache Beethoven's), geschieden.

phonie in eine Programmmusik zu zerlegen. Meiner Meinung nach heisst das, sie profaniren, jenes Ideal grosser Leidenschaften und Seelenkämpfe, die wir in dem ersten und zweiten Satze in einer wahrhaft tragischen Stufenfolge erblicken, jenes übermüthig jubelnde Aufjauchzen einer stolzen Seele auf dem Triumphgange einer mühsam errungenen Höhe, auf die uns der dritte Satz führt, zu einem Zerrbild kleiner Lebensereignisse herabziehen.

Wer will uns glauben machen, dass solche phantasiereichen Selbsttäuschungen jemals im Stande sein würden, das Maass der in dem Kunstwerk selbst gegebenen Ideen zu erfüllen? Wer zwingt uns, uns bei dem Genuss desselben den Helden nicht so zu denken, wie er sich uns aus den Tönen unmittelbar darstellt? Und ich für mein bescheidenes Theil finde darin weder die Dispositionen eines Generalstabes, noch das Fliegen der Adjutanten, noch Schlacht- und Todtengesang, noch Feldmusik oder gar Berge von Kanonenfleisch [1]).

Wie viel edler, poetischer, in wie viel geistig höherer Bedeutung hat R. Wagner diese Symphonie aufgefasst! Marx sagt darüber [2]): „Es hat Wagner gefallen, die positiven Voraussetzungen für dies Kunstwerk abzulehnen. Er hat also nicht den vollen und bestimmten Inhalt des Werkes geben können. Es gefiel ihm, statt der Anschauung des vollen Lebens den gedanklichen Extract zu geben und damit allerdings willkürlich, vom Kunstwerke sich hinweg, in das Abstracte, das heisst, Unkünstlerische zu verlieren."

Welch ein Glück, dass „abstracte" Behauptungen die Wahrheit nicht immer in sich schliessen. Die heroische Symphonie leidet darunter nicht, sondern nur diejenigen, die, indem sie sich von solchen Phrasen imponiren lassen, zugleich die Unbefangenheit ihres Urtheils und den freien Genuss so tief gedachter Schöpfungen daran geben. Zu welchen Absurditäten aber eine solche Auffassung der abstractesten subjectivsten Kunst, die überhaupt existirt, führen muss, das zeigt uns, um einen recht weiten Sprung von der Zinne dieser Kunst in eine schäumende, ruhelose Brandung zu thun, das von R. Wagner verfasste Programm seiner Tannhäuser-Ouverture, in welchem von gedanklichen Exstracten keine Rede ist. Ich muss über dies vielgehörte Werk, das ich an sich keineswegs tadeln will, in so weit es als Programmmusik auftritt, etwas ausführlicher sprechen, eben weil es mir darauf ankommt zu

---

[1]) A. B. Marx, Beethoven Thl. I, S. 290.
[2]) A. B. Marx, Beethoven Thl. I, S. 285.

zeigen, wie weit die Verirrung gehen kann, wenn sie, um mich in Marx'scher Weise auszudrücken, von dem „gedanklichen Extract, dem Abstracten“ sich in „die Anschauungen des vollen Lebens“ verliert.

Dass ich dies bei Gelegenheit der Sinfonia eroica thue, mag Marx verantworten.

Das von R. Wagner selbst verfasste Programm der Tannhäuser-Ouverture muthet uns zunächst zu, „in einer schlanken männlichen Gestalt den Sänger der Liebe zu erkennen, den von dem Venusberg her rosiges Gewölk umgiebt, den entzückende Düfte umhüllen und seine Sinne berauschen, dessen wundersüchtiger Blick in verführerischstem Dämmerschein vor ihm ausgegossen eine unsäglich reizende Weibsgestalt gewahrt“. In der That, wir sind nahe daran, durch das Organ des Ohres Dinge sehen und riechen zu müssen, die auf schwachnervige Menschen einen sehr aufregenden und nach den spiessbürgerlichen Ideen mancher thörichten Leute der Gegenwart einen geradezu unsittlichen Eindruck machen könnten. Wie beklagenswerth, dass Mozart, der ja nach neueren Anschauungen so recht eigentlich der Componist der „Sphäre des Menschlichen“ war, der die Natur nur als ein Mittel der Anregung für sein Inneres benutzt hat (Brendel, S. 360), diese Höhe der Auffassungen zu erklimmen unfähig geblieben ist. Wie ganz anders würde beispielsweise sein Don Juan als Zug- und Cassenstück in Aufnahme gekommen sein, wenn das börsengeschäftliche oder geheimregierungsräthliche Publikum, für dessen Geschmack R. Wagner diese Oper nicht mehr geeignet findet, die Limonaden, Confecte und Chokoladen des ersten und die Fasanen, Puddings und den Champagner des zweiten Actes mit musikalischer Zunge hätte geniessen können! Bliebe eine solche volle Lebensanschauung, um mit Marx zu sprechen, eben nur bei der eigentlichen Gefühlspoesie der Romantik des Venusberges stehen, dann würde man sich vielleicht mit der Hinweisung darauf beruhigen müssen, dass hier ja recht eigentlich die Stätte der musikalisch-malerisch-poetisch-declamatorisch-decorativ-choreographischen Gesammtauffassung des Kunstwerkes der Zukunft zu finden sei. Aber R. Wagner führt uns noch weiter. Wir steigen mit ihm auf den Schwingen seines Ouverturenprogrammes weit hinaus über Raum und Zeit, über Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Denn wir sehen in wahrhaft philosophischem Supernaturalismus, wie schliesslich „die beiden getrennten Elemente, Geist und Sinn, Gott und

Natur, sich zum heilig vereinenden Kusse der Liebe umschlingen."

Wahrlich, Zettel hat recht, wenn er nach einem „raren Gesicht", als welches man das Programm Wagner's zu seiner Tannhäuser-Ouverture zu betrachten allen Grund haben möchte, ausruft: „Des Menschen Auge hat's nicht gehört, des Menschen Ohr hat's nicht gesehen, des Menschen Hand kann's nicht schmecken, seine Zunge kann's nicht begreifen und sein Herz nicht wiedersagen." Aber freilich, der arme Zettel hatte nur einen Peter Squenz, der ihm seinen Traum zur Ballade umschreiben konnte; der Componist der Tannhäuser-Ouverture ist so glücklich gewesen sein eigener Balladensänger sein zu können.

Dabei ist es keineswegs bloss Marx, der in dieser Weise das volle Leben an die Stelle gedanklicher Extracte der Musik setzen, keineswegs bloss Brendel, der in ihnen reale Politik sehen will. Selbst in neuester Zeit haben wir, um von anderen und geringeren Kunstschriftstellern zu schweigen, aus L. Nohl's Feder[1]) folgende Aufklärung erhalten:

„Wagner hatte schon längst hinter das Wesen des bloss äusserlich Geschichtlichen geschaut und den Weg beschritten, der uns im Kunstwerke auch den tieferen ethischen und geistigen Kern unserer Vergangenheit aufgedeckt. Dem „Rienzi" war im Jahre 1841 „Der fliegende Holländer" gefolgt, und wer verkennt hier die in der Sage selbst liegende Tendenz der Zurückführung der gar zu lange ausschweifend schwärmenden germanischen Weltgeister auf seine höhere Bestimmung, so recht von innen heraus, von Heim und Haus, man möchte sagen, vom Herde des Geistes selbst uns die Welt zu erobern? Und was ist im Grunde „Tannhäuser's" tragische Erscheinung anderes als ein Weltprotest des deutschen Geistes gegen unnatürliche Knechtung unseres Daseins, gegen eine Verteufelung und Vergiftung der natürlichen Sinnenexistenz, die recht eigentlich das Menschliche an uns untergraben und zerstören würde. War „Lohengrin" etwas Anderes als der Genius der Nation, den sich in höchster Noth die Seele des Volkes selbst zu sicherer Hilfe herbeigefleht? Und dass er uns sein Schwert zurückgelassen, wissen wir von der heldischen deutschen Armee des Jahres 1870, dem „Volk in Waffen".

„Dies Horn soll in Gefahr ihm Hilfe schenken!" — Wie wir ihr

[1]) Musikal. Centralbl. 1882, Nr. 35, S. 326.

einmal gerufen, wird er uns auf unseren Ruf stets wieder nahe sein, dieser ritterliche, rettende Genius der Nation.

„Doch bei dem Ringe soll er mein gedenken." — Wo weilt die Erinnerung an das hohe Gut eines heiligen Vertrauens in den sicheren Bestand der heimischen Dinge, an die freie innere Art der Nation, die sich ihres unzerreissbaren Verbandes mit einem ewigen Guten gewiss ist, die „wahre Religion hat in der Form des Christenthums, in der das freie Denken des Alterthums eingeführt ist", wo weilt diese Erinnerung?

Also der fliegende Holländer, obschon kein Deutscher, repräsentirt den Wandertrieb des germanischen Weltgeistes, Tannhäuser ist nichts als ein Weltprotest des deutschen Geistes gegen unnatürliche Knechtung unseres Daseins, gegen eine Verteufelung, Vergiftung der „natürlichen Sinnenexistenz" (!). Lohengrin aber ist der Genius der Nation (welcher? da er doch vom Graal herkommend kein Deutscher war), den sich in höchster Noth die Seele des deutschen Volkes (Elsa) selbst zu seiner Hilfe herbeifleht!

Und nun noch das Horn und der Ring!

Man könnte schwindelig werden von all' dem Gedankenextract und vollem Leben!

Die Sucht der „Anschauung des vollen Lebens" lässt Marx in dem letzten Satze der Sinfonia eroica, um hiermit auf den eigentlichen Gegenstand zurückzukommen, Dinge finden, die fast ebenso abenteuerlich sind, als diese Tannhäuser- und Lohengrin-Tiraden. Wie, frage ich, passen zu der Erhabenheit und Grösse der ersten beiden, zu dem übermüthigen Glanze des dritten Satzes die ländlichen Spiele, voll lieblicher Friedseligkeit, die brausende Energie, die den Völkern Bürge der Erhaltung ist? Wo ist der Held selbst geblieben, wenn er eine aus dem vollen Leben gezeichnete Figur und nicht eine dichterische Idee war? Dass der letzte Satz der Sinfonia eroica den drei ersteren nicht gleichsteht, mindestens nicht was den mittelbaren und unmittelbaren Eindruck desselben betrifft[1]), das ist

---

[1]) Es scheint mir kein Vorwurf darin zu liegen, dass selbst ein Genius wie Beethoven es nicht vermocht hat, den grossartigen Conceptionen der drei ersten Theile gleich zu kommen. Wenn Oulibischef in gleicher Empfindung von diesem Theile sagt: „Die Störung seiner (Beethoven's) politischen Illusionen entmuthigte den grossen Künstler, die Begeisterung fehlte für die neue Arbeit. — — Das ist Alles sehr geistreich, aber nichts weiter, was zündet, elektrisirt" — so stellt er sich musikalisch auf denselben Standpunkt, während auch er für den minderen Glanz und Schwung, den er in diesem letzten Satze findet, auf

mir nicht zweifelhaft. Darum aber so abenteuerliche Gedanken hineinzuzwängen, dazu finde ich ihn doch nicht angethan [1]).

Dass ich vor der neunten Symphonie mit einer ehrerbietigen Scheu stehe, ohne die Anmaassung zu haben, sie in ihren innersten Tiefen verstehen zu wollen, das habe ich schon früher gesagt. Ich freue mich in dieser Beziehung in dem kürzlich verstorbenen L. Ehlert [2]) einen Gefährten gefunden zu haben, der, obschon er weiterhin diesen für einen Musiker von Fach nach heutigen Grundsätzen vielleicht allzu bescheidenen Standpunkt wieder verlässt, doch ausdrücklich anerkennt, dass wir „zu den Füssen jener colossalen Sphinx wie Pygmäen sitzen, mit blinden Fingern an dem Sockel herumtappend und Räthsel deutend".

Wenn dies, und warum sollte man es nicht glauben, der Gesammtausdruck einer aufrichtigen und innersten Meinung ist, so darf auch wohl ich die Ueberzeugung aussprechen, dass unter den Enthusiasten, welche mit der neunten Symphonie die alte Kunst für abgeschlossen und deren neue Aera für begonnen erachten, viele sein werden, die in der Räthseldeutung eben nicht weiter kommen werden, als Ehlert und ich.

Andererseits hat man über dieses grosse Werk sehr viel Unsinn zusammengeschrieben. Nicht am wenigsten rechne ich diesem hinzu, dass R. Wagner, seiner obigen Aeusserung gemäss, sich in seinem musikalischen Zukunftsdrama als den Vollender der Musik hinstellt, zu der Beethoven den Schlüssel geschmiedet habe, dessen Sprache sein soll [3]) „Freude" mit dem Nachsatze: „Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuss der ganzen Welt."

---

die politischen Anschauungen zurückgreift, die ich verwerfen zu müssen glaube. Es wäre hier kaum nöthig, noch besonders darauf aufmerksam zu machen, dass ja die „Störung von Beethoven's politischen Illusionen", welche eine Abschwächung seiner Begeisterung hätte herbeiführen können, erst eingetreten ist, „nachdem die bereits vollendete Partitur, einschliesslich des letzten Satzes mit der Dedication, sauber geschrieben zur Absendung an den ehemaligen ersten Consul der französischen Republik, als welchen ihn Beethoven noch dachte, bereits fertig war".

[1]) Man kann in der realistischen Auffassung idealer Gedanken der Musik noch weiter gehen. Ist doch vor Jahren (Allg. musikal. Zeitung 1863, S. 293 ff.) zu Düsseldorf von dortigen Künstlern Beethoven's Pastoralsymphonie in decorativer Darstellung mit lebendiger Illustration (z. B. mit einer Prügelei zum Scherzo, welche bei der Wiederholung gleichfalls zum zweiten Male zur Erscheinung gelangte) aufgeführt worden!

[2]) Musikalische Briefe, S. 10.

[3]) Ges. Schr. III, Kunstwerk der Zukunft, S. 115.

Schade, dass Schiller dies menschliche Evangelium der Zukunftsmusik nicht erlebt hat.

Dazu tritt die grosse Entdeckung, dass auf die neunte Symphonie kein Fortschritt möglich, dass diese letzte Symphonie bereits geschrieben und in ihr alles das ausgesprochen sei, was in Bezug auf den lebendigen Geist zu entdecken übrig geblieben, dass nur in dem grossen allgemeinen Kunstwerk der Zukunft noch Neues zu finden sein werde, nicht aber in der einzelnen Kunstart [1]).

Wer den Ausführungen R. Wagner's genau folgt, der erkennt leicht, dass die zwei grossen Hauptströmungen in der Musik, die der Oper und die der Instrumentalmusik, für welche der Hauptsache nach (neben Seb. Bach und J. Haydn) Mozart und Beethoven als die eigentlichen Repräsentanten erscheinen, keinen anderen Zweck, keine andere Wirkung gehabt haben dürfen, als die, auf das Kunstwerk der Zukunft vorzubereiten, d. h. auf ihn selbst und auf seine allein seligmachende Person; dass in ihm die Wirkung alles dessen zusammengeströmt ist und zusammenströmen musste, was vorher geschaffen war. Jahrhunderte haben gearbeitet und gerungen, um in R. Wagner ihren Endpunkt zu finden, wie die neunte Symphonie und mit ihr der grosse Genius Beethoven's keinen anderen Ausgangspunkt hat finden können, als den, in dem von jenem construirten Zukunftsdrama aufzugehen.

Je grösser der Held, der das Banner trägt, desto höher der Erfolg dessen, der über ihn hinauszukommen vermocht hat. Beethoven mit seiner neunten Symphonie ist der Sockel, das Fussgestell für R. Wagner und sein Kunstwerk der Zukunft geworden.

Darum konnte Beethoven von ihm nicht verleugnet werden; darum wird er noch nicht zu den Todten geworfen, denen Händel, Gluck, Mozart, Haydn und Weber beigesellt sind; denn wie würde sich der Riesenleib des Zukunftsdramas und seines Repräsentanten ohne einen so stattlichen Sockel ausnehmen, als ihn die neunte Symphonie, die letzte, die bereits geschrieben worden, bietet?

„In ihrer Einsamkeit hat sich, wie wir wissen, die Musik ein Organ gebildet, welches des unermesslichsten Ausdruckes fähig ist und dies ist das Orchester. Die Tonsprache Beethoven's durch das Orchester in das Drama eingeführt, ist ein ganz neues Moment für das dramatische Kunstwerk [2])."

---

[1]) Ibid. S. 117. Wir werden hiernach sowohl vom Liede, von der reinen Instrumentalmusik und von der Oper Abschied zu nehmen haben.

[2]) Ges. Schr. III, Kunstwerk der Zukunft, S. 186.

Untergeordnete Naturen hatten freilich schon in der alten Oper die Sprache des Orchesters hören zu können geglaubt und am allerwenigsten daran gedacht, dass das Orchester (man höre!), die Tonsprache Beethoven's, die wir ja schon, wenn nicht aus anderen Opern, mindestens aus dessen Fidelio gekannt hatten, von nun an ein ganz neues Moment sein solle!

Man darf aber nicht etwa glauben, dass dieses Orchesterorgan auch aus den früheren Symphonien Beethoven's oder gar aus denen Mozart's oder Haydn's zu sprechen sich erlaubt habe! Nein, erst die neunte Symphonie hat in der „Einsamkeit der Musik" Beethoven zur Tonsprache erweckt.

Vor ihm war das Orchester stumm![1])

## c. Der Künstler der Zukunft und die dramatische Musik.

Wir haben gesehen, dass der Architekt und der Maler vor dem Kunstwerk der Zukunft zu verschwinden, in ihm aufzugehen haben,

[1]) Wie sich R. Wagner die Tonsprache der Musik gedacht hat, ergiebt folgende wunderbare Aeusserung über den Beginn des dritten Actes von Tristan und Isolde, wo das Orchester bis zum Tode des Helden „die rastlos auftauchenden, sich entwickelnden, verbindenden, trennenden, dann neu sich verschmelzenden, wachsenden, abnehmenden, endlich sich bekämpfenden, sich umschlingenden, gegenseitig sich fast verschlingenden musikalischen Motive" verfolgt. Gesammelte Schriften, VIII, S. 232 u. 233. Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld.

Gegenüber den verzerrten Anschauungen, welche die Theorie R. Wagner's über die Tonsprache des Orchesters mit ihrem Wust von Leitmotiven und ruhelosen symphonischen Fortschreitungen als die eigentliche und allein heilbringende dramatisch-musikalische Darstellungsmöglichkeit für die inneren Seelenbewegungen der handelnden Personen auszugeben sich bemüht, macht es einen wahrhaft erfrischenden Eindruck, wenn man folgenden Ausspruch von ihm liesst:

„Nichts liegt diesem Stücke (Quartettcanon im ersten Acte des Fidelio: Mir ist so wunderbar) ferner, als der Adagiocharakter, zu dessen Melodie es auch in keiner Weise kommt; wogegen einzig die in gehaltenen Noten ausgeführte Einleitung unerfahrene Dirigenten zu jener falschen Annahme zu berechtigen scheint. Aber gerade deshalb wird jene Einleitung als einer der herrlichsten Züge des Beethoven'schen Genius gepriesen, weil wir hier vor dem Beginne des Wortausdrucks der inneren Situation eines jeden tief in sein unausgesprochenes Inneres selbst zu blicken angeleitet werden."

Kann man deutlicher die Fähigkeit der Musik anerkennen, ohne Leitmotive die beherrschende Situation charakteristisch darzustellen?

Gesammelte Schriften, IX, S. 337.

und dass der Dichter nichts Besseres thun könne, als zu verschweigen, was er etwa Gutes als Wissender weiss.

Ausser dem Dichtercomponisten, der aus der neunten Symphonie hervorgegangen gedacht werden muss und der selbstverständlich nur R. Wagner heissen durfte, waren aber doch noch einige andere nebensächliche Hilfsmittel erforderlich, die dem sich selbst darstellenden Publicum der Zukunft die schwere Aufgabe, Volk zu sein und im Zukunftsdrama aufzugehen, erleichtern mussten.

Zu diesen Hilfsmitteln gehörten die Künstler der Zukunft, die aber bei Leibe nicht sich selbst und ihre Rollen, sondern nur die künstlerische Genossenschaft darstellen dürfen.

Und damit von der Freiheit, deren der Künstler doch bedarf, je mehr die innere heilige Flamme ihn entzündet, ja nichts übrig bleibe als der leitende Wille des Schöpfers des Kunstwerkes, wird ihm selbst die Gebärde vorgeschrieben mit Zeit und Umständen, wo und wie er sie zu machen hat[1]).

Lully hatte seinen Sängern sicher nur die conventionelle Theatergebärde eingeübt. Was bisher als Theateranstand, als Schönheit und Plastik in den Bewegungen, als mimischer Ausdruck bei so vielen Künstlern und Künstlerinnen höchsten Ranges bewundert worden ist, hat ferner keinen Anspruch auf Geltung.

Denn die „conventionelle Gebärde, die der nach den Regeln der absoluten Gesangskunst geschulte Theatersänger gelernt hat und die der Tanzpantomime entnommen ist, artet bei ungeschulteren Sängern in groteske Uebertreibung und Rohheit aus".

Wie hat nun die dramatische Musik hierbei mitzuwirken?

Wir wissen es bereits: „In ihrer Einsamkeit hat sich die Musik ein Organ gebildet etc.[2]). Wenn ich Spötter wäre, dann würde ich diesen grossen Gedanken weiter ausbauen, ihn mit Wagner's Ideen über die Dichtung und das Ja ja! Nein nein! und mit der Geberde in die nöthige Verbindung setzen und daraus das Zukunftsdrama, freilich in ganz anderer Weise, construiren, als dies „der Meister" selbst beabsichtigt hatte. Wir würden dann in Zukunft mit wahrer

---

[1]) Loco cit. IV, S. 219, 220 u. 271.

[2]) Loco cit. S. 185. Der Zukunftstheoretiker scheint das grosse Organ der Tonsprache der alten Meister, durch welches diese in dem gebundenen Style wie in der freien Phantasie so Ausserordentliches geleistet, so ungeheure Wirkungen hervorgebracht haben, die Orgel, nicht zu kennen.

Begeisterung, mit innerster Aufregung eine Scene, wie etwa das Ter zett im zweiten Act des Fidelio in der Weise dargestellt sehen, dass Leonore, dem Rocco das Stück Brod und den Weinkrug zeigend fragen wird: Ja, ja? Rocco wird dann muthmaasslich Nein, nein antworten. Beide werden dann in der Steigerung dieses Frage- und Antwortspiels auf dem breiten Grunde wogender Orchestermassen und Leitmotive und mit der durch diese bedingten Geberde sich zu höchster Höhe dramatischer Energie erheben! Dann wird Florestan, je nach dem ihm aus dem geistvoll singenden Orchesterorgan klar wird, um was es sich eigentlich handelt, bald mit Hoffnung, bald mit verhaltenem Schmerz und gleichfalls mit der sprechenden Geberde sein Ja, ja! oder Nein, nein! dazwischen werfen und das Publikum wird, auf den Gipfel des gefühlvollen Entzückens angelangt, sich fragen, wie es denn eigentlich früher so thöricht sein konnte zu glauben, dass das Wort des Dichters dazu gehöre, um ihm den künstlerischen Aufschwung Beethoven's in diesem Musikstück verständlich zu machen?

Wie schön würde auf diese Weise auch das zweite Finale des Don Juan mit den Scenen der Elvira, des Leporello und des Comthur vorstellbar sein, in denen die Worte ja theilweise schon sich in ja, ja! und nein, nein! bewegen!

Nur ein Mozart konnte in so ausgesprochener Weise schon vor fast 100 Jahren den Gedanken Wagner's anticipiren. Leider fehlte es ihm, wie wir aus Herrn Ehlert's musikalischen Briefen (S. 73) wissen, „an dramatischem Bewusstsein"! Mit welchem Glanze würde er sonst den Embryo, der in jenem Ja und Nein enthalten ist, zur Entwickelung gebracht haben!

Mehr noch nähern sich diesem Ideale diejenigen Theile in Weber's Silvana, Reisiger's Yelva und Auber's Stumme von Portici, in welchen Silvana, Jelva und Fenella durch das Orchester ihre Gefühle und Gesinnungen in vorgeschriebener Geberdensprache andeuten. Auch Auber's Gott und die Bajadere ist hierbei nicht zu unterschätzen. Selbst Meyerbeer, der ja, wie wir wissen, mit Felix Mendelssohn das Judenthum in der Musik repräsentirt, dasselbe Judenthum, das in der Vorrede zu dem Wagner-Lexicon wieder hervorgesucht ist, die Juden aber nie abgehalten hat, eifrige Wagner-Schwärmer zu sein, selbst dieser Meyerbeer, den der Meister in den tiefsten Abgrund der musikalischen Hölle verwiesen hat[1]), hat auch seinerseits einen weiteren Schritt nach dem wahr

[1]) Gesammelte Schriften, I, S. 279. Oper und Drama.

haften Zukunftsdrama hin in der Nonnen- und Verführungsscene des dritten Finale seines Robert gethan.

Ich will gar nicht erst daran erinnern, dass auch schon Righini in seinem Zauberwald dramatische Scenen mit Pantomime und mit Orchester ohne Gesang nothwendig fand und dass Gluck's berühmter Furienchor, der mit seinem einfachen Nein! die schwatzhaften Klagen des Orfeus so oft unterbricht, gleichfalls als ein Ansatz zu dem wahren Verständniss der Zukunftsdramaturgik betrachtet werden könnte[1]). Aber alle diese alten und neuen Meister haben wie Mozart jene Stücke natürlicherweise ohne dramatisches Bewusstsein geschrieben. Sie beweisen nichts anderes, als dass auch blinde Hennen mitunter ein Körnlein finden können.

Nun weiss ich wohl, um ernsthaft zu reden, dass jenes Wagner'sche Princip in seiner Nacktheit zu absurd ist, um nur annähernd wörtlich genommen werden zu können. Wie aber soll man der Theorie, die in diesem Gewande auftritt, anders antworten, als indem man sie mit gleicher Münze bezahlt und denselben Ton wie sie selbst anschlägt?

So sind der Architektur, der Plastik, der Malerei, der Poesie (dieser in dem „beispiellosen Jammer unserer heutigen theatralischen Dichtkunst“ [2]) und der Musik in dem Drama der Zukunft ihre Rollen zugetheilt.

Wir haben aber, da es sich um das Drama handelt, auch noch die eigentlich ausführende Kunst in Betracht zu ziehen, die des Darstellers, ohne welche eben jede Ausführung unmöglich sein würde. Die Bezeichnung desselben als Sänger würde für die Gestaltung der Zukunftsoper kaum ausreichen.

„Dem Tänzer, dem Mimiker reicht der bildende Künstler (Architekt, Bildhauer, Maler) die Hand, um in ihm selbst aufzugehen, selbst Tänzer und Mime zu sein. Wo sein Vermögen aber endet, da wird er zum Dichter, und um Dichter zu sein, Tonkünstler. Als Tänzer, Tonkünstler und Dichter ist er aber eins und dasselbe, nichts anderes als darstellender künstlerischer Mensch, der sich nach der höchsten Fülle seiner Fähigkeiten, an die höchste Empfängnisskraft mittheilt[3]).“

Des Sängers als solchen ist hierbei gar nicht gedacht. Wir wissen zwar, dass der arme Schnorr von Carolsfeld, dass Niemann

[1]) Selbst in Händel's Admet haben wir Aehnliches gesehen, nicht minder in Hasse's Alcide al Bivio.

[2]) Gesammelte Schriften, I, S. 138. Kunstwerk der Zukunft.

[3]) Gesammelte Schriften, I, S. 184 u. 185. Kunstwerk der Zukunft.

und Vogl, dass die Frauen Reicher-Kindermann, Vogl und Materna weder Tänzer, noch Tonkünstler, noch Mimen, noch Dichter (letzteres höchstens im Verschweigen) in R. Wagner's Sinne waren.

Des Darstellers aber (des Mimen), der singen kann, scheint das Musikdrama nicht zu bedürfen. Dass derselbe Stimme haben müsse zum Singen (und zwar recht viel Stimme) und Feuer und künstlerischen Geschmack zugleich, wird, wie es scheint, als sich von selbst verstehend und in seinen höchsten Potenzen sich mit dem vollendetsten Darstellungstalent des Schauspielers verbindend, in dem Künstler der Zukunft vorausgesetzt. Denn der Darsteller soll „durch die Energie seiner Begeisterung seine Absicht zu einer gemeinsamen erheben" und „im Drange nach künstlerischer Reproduction Dichter werden"[1]). Freilich nicht selbständiger Darsteller oder Dichter, sondern nur in soweit, als er „vor Allem seine besondere persönliche Absicht auch in der gemeinsamen aufzugeben vermag."

Dies letztere Verlangen ist nicht so zu verstehen, dass der Darsteller im Vereine mit seinen Mitdarstellern das Beste geben dürfe, was künstlerische Begabung, Leidenschaft und Genie in ihm hervorzubringen vermögen, und dass er sich hierbei der Dichtung und der Gesammtaufgabe unterordnen müsse, sondern dahin, dass er nur so weit er selbst sein darf, als das Kunstwerk der Zukunft ihm dies gestattet.

Wir anderen Staubgeborenen wissen, dass eine kräftige und schöne Stimme ein seltenes Geschenk des Himmels ist, dass es aber noch viel seltener Menschen giebt, die singen und die Stimme richtig zu benutzen gelernt haben und dass nur wenige unter diesen berufen sind, zugleich grosse Darsteller zu sein. Auf dergleichen Betrachtungen kommt es aber nicht an; denn für Wagner ist der darstellende Künstler der Zukunft nicht etwa ein Rubini, Lablache, Nourrit, Tamburini, Fischer, Bader, Wild oder Niemann, oder eine Pasta, Malibran, Garcia oder Sonntag, oder eine Schick, Milder, Schröder-Devrient, Lind, Heinefetter, Schechner, überhaupt keine Person mehr; er soll ein Gattungsbegriff werden. Wir erfahren hierüber S. 192:

„Wer wird der Künstler der Zukunft sein? — Ohne Zweifel der (Ton- und Sprach-) Dichter.

---

[1]) Gesammelte Schriften, III, S. 196.

„Wer aber wird Dichter (ob persönlich oder genossenschaftlich, das ist hier gleich) sein? — Unstreitig der Darsteller!

„Wer wird jedoch wiederum der Darsteller sein? — **Nothwendig die Genossenschaft aller Künstler.** Diese Genossenschaft ist die Vereinigung aller Künstler nach Zeit und Ort zu einem bestimmten Zwecke. Dieser bestimmte Zweck ist das Drama, zu dem sich alle vereinigen[1])."

Alles dieses ist uns, die wir den gewachsenen Boden unter unseren Füssen fühlen und nicht gern verlieren möchten, so weit es über das künstlerisch nothwendige Zusammenwirken des Bühnenpersonals hinausgeht, sehr unklar, wenn auch vielleicht sehr sublim. Denn dass gerade in der Welt der Bühnenkünstler der abstracte Gedanke von der Allgemeinheit des Kunstwerkes so vorherrschend werden könnte, dass jemals selbst die besten unter ihnen von ihrer eigenen Persönlichkeit zurücktreten, diese ausschliesslich in dem Gattungsbegriff der für das Kunstwerk der Zukunft berufenen Künstler aufgehen lassen sollten, ist mir sehr wenig wahrscheinlich und ich würde es, offen gesagt, bei der ungeheuren Trockenheit des Gedankens, der ja jedes künstlerische Bewusstsein zu ersticken geeignet ist, gar nicht entfernt für wünschenswerth erachten.

Freilich ist ja nach dem Zukunftsbegriff der ausführende Künstler nicht dazu bestimmt, sich und seine künstlerische Eigenart zu repräsentiren. Er soll in vollster Selbstverleugnung in dem Gattungsbegriff aufgehen.

In dieser Auffassung bestätigt mich mehr als alles Andere, was Wagner[2]) über diesen Punkt in grosser Breite ausgeführt hat, über die Selbstverleugnung, das, wie er es nennt, „ausser Thätigkeit setzen des Selbstbewusstseins, des Bewusstseins überhaupt."

Was er von Ludwig Devrient, von Wilhelmine Schröder-Devrient sagt, wie er das Ergriffensein des Publikums und seiner selbst an einzelnen ihrer Leistungen (König Lear, Romeo, Emmeline) schildert, entspricht in vollstem Maasse dem, was ich selbst bei jenen grossen Darstellungen empfunden.

---

[1]) Auch hier wird des Sängers nicht gedacht, dem doch der Haupttheil an der Darstellung des Kunstwerks der Zukunft nothwendigerweise zufallen muss!

[2]) Gesammelte Schriften, Bd. IX, S. 259. Ueber Schauspieler und Sänger.

Solchen Künstlern aber giebt man überhaupt keine Regeln.

Dass der „sich selbst vergessende Autor“ berufen sein sollte, ihnen klar zu machen, was „in des Mimen Brust lodert“ möchte ich bezweifeln.

Aber durch diese ganze Darstellung geht ein besonderer Zug, der auch an einer Stelle zum festen Ausdruck gelangt, der böse Blick auf den Gesang, den „bel Canto“.

Wilhelmine Schröder-Devrient **sang**. Sie sang, wenn auch ohne den eigenthümlichen Zauber der Stimme einer Schechner, einer Milder oder Sonntag, aber sie sang in jener Grösse der Kunst, die weit hinausgeht über alles das, was die hohlen Phrasen von der Selbstverleugnung vermuthen lassen. Ihre besten Rollen, unter diesen neben den oben genannten ihre Julia, ihre Leonore, ihre Iphigenie waren ohne diesen Gesang gar nicht denkbar und hierüber hilft weder Selbstverleugnung, noch Selbsttäuschung fort.

Man wird mir hier gewiss einwenden, wie ja die Bühnenfestspiele zu Bayreuth bereits den Nachweis geführt haben, dass ein solches Zusammenwirken, und zwar mit grossem Erfolge in der Oper der Zukunft möglich ist und dass auch die Wanderbühne des Herrn Angelo Neumann ähnliche Wirkungen erreicht habe.

Ich will bei dieser Betrachtung die etwaigen Wirkungen der Reclame ganz ausser Ansatz lassen. Ich will anerkennen, dass wenn die besten Kräfte eines grossen und intelligenten Landes aus allen Theilen desselben zusammengeführt werden, insbesondere wenn ein Mann von der unleugbaren Energie eines R. Wagner an der Spitze der Studien wie der Ausführung steht, ein Mann, der sein halbes Leben an diese seine Kunstschöpfungen gesetzt hat und mit ihrer Darstellung nicht bloss einen ersten Versuch wagen, sondern für deren bleibende Zukunft den Beweis führen will, und wenn zugleich jene Kräfte der Ausführung sich nicht allein mit voller Bereitwilligkeit zur unbedingten Disposition stellen, sondern auch sich mit dem einer neuen Kunstrichtung stets folgenden Enthusiasmus waffnen, derartige Erfolge möglich werden.

Aber Ausnahmefälle und besonders günstige Umstände begründen kein Urtheil, welches dauernde Geltung in Anspruch nehmen darf. Ja der Erfolg selbst, ungeachtet des Terrorismus, der ihn umgab, ist ein zweifelhafter geblieben, wenn auch Einzelnes, zumal in der Walküre und in der Götterdämmerung, selbst im Parsival packend gewirkt haben mag. Dauernder Erfolg ist nur möglich, wenn die künstlerischen Grundlagen, auf denen das Zukunftsdrama beruht, die richti-

en sind. Dass ich sie nicht dafür halte, habe ich dargethan. Den egenbeweis gegen meine Auffassung verlange ich nicht von einer gealtthätigen Parteitactik, sondern von dem Richterstuhl der Geschichte.

Fr. Liszt in seiner emphatischen Broschüre: Lohengrin et annhäuser, fasst S. 111 meines Erachtens den Standpunkt, den agner den darstellenden Künstlern gegenüber einnimmt, noch sehr ilde und keineswegs im Sinne des Zukunftsdramas auf, wenn er sagt: agner abjure solennellement toute prise en considéraion des exigences habituelles de prima donna assoluta u de Basso cantante. A ses yeux il n'y a pas de chanteurs, l n'a que des rôles, si bien qu'il trouve parfaitement imple de faire garder le plus complet silence d'une preière cantatrice durant tout un acte, où sa présence ffectivement nécessaire à la vraisemblance de la scène e doit être marquée que par un jeu muet, certainement ussi dedaigné qu'inexécutable à toute diva Italiana."

Hierin wäre eben nichts Neues gesagt. Es wäre nur das, was luck von dem musikalischen Drama verlangt und was von fast allen perncomponisten von Rang seitdem als Grundbedingung für diese Art on Kunstwerken anerkannt worden ist.

Wagner geht aber viel weiter als Liszt. Er will das Einzelewusstsein des Künstlers beseitigen. Nun weiss ich allerdings nicht echt, wie die freilich unerschöpflich reiche Natur mit all ihren Wunern und mit der verschwenderischen Pracht ihrer Gaben für jede einelne Zukunftsbühne (da diese für das Volk bestimmt ist, und da dies Volk, das nach so vielen Millionen zählt, nicht an einem Orte der elt, beispielsweise also in Bayreuth, concentrirt sein kann, so wird es rer doch sehr viele Zukunftsbühnen geben müssen) eine so reiche ünstlergattungsproduction möglich machen sollte, wie dies, wenn das ukunftsdrama seinen Zweck erfüllen sollte, unumgänglich nöthig wäre. ber wie gesagt, auf dergleichen Betrachtungen hausbackener Philiströtät kommt es hier nicht an. Wir greifen ins Volle und halten dann e Zukunft am Schopfe. Vielleicht wird sie ein wenig zappeln! Aber s thut nichts. Sie wird sich an das Neue und Ungewohnte schon geöhnen müssen.

### d. Das Publikum der Zukunft.

Ich weiss, dass sehr wenige Personen, mögen sie Musiker oder chtmusiker sein, Wagner's Schriften gelesen haben. Ich verdenke

dies Niemandem. Wie wird allen diesen erst zu Muthe werden, wen ich ihnen sage, dass sie selbst „einen Theil von jener Kraft abgeben sollen, die in dem Zukunftsdrama als „Genossenschaf aller Künstler nach Zeit und Ort“ ihre Rolle zu spiele bestimmt ist.

Man wird doch nicht leugnen wollen, dass ein sehr grosser Th unserer denkenden Mitbürger einen Theil des Publikums bildet, d unter Umständen das Theater und selbst ein Zukunftstheater besuch

Nun lesen wir aber: „Aus dem Zuschauerraum verschwi det das Publikum, dieser Repräsentant des öffentliche Lebens, sich selbst. Es lebt und athmet nur noch in de Kunstwerk, das ihm das Leben selbst, und auf der Scen die ihm der Weltraum dünkt.“

Das wäre so schlimm nicht. Denn aus dem Zukunftsdeutsch i ehrliche Prosa übertragen, hiesse das eigentlich nur so viel als: da Publikum wird von der Darstellung so benommen, ergriffen sein, das es Alles um sich herum vergisst und sich mitten in die Handlung ve setzt fühlt; und das geschieht ja wunderbarer Weise schon jetzt, wenn i der verwerflichen Gegenwart Kunstwerke in künstlerischer Vollendun dargestellt werden.

Aber ganz so soll es eben doch nicht bleiben! Der Zuschauer so mitspielen. Denn S. 201 lesen wir wiederum verschiedene Fragen: „We wird demnach der Künstler der Zukunft sein? Der Dich ter? Der Darsteller? Der Musiker? Der Plastiker? Nein Das Volk, dasselbige Volk, dem wir selbst heut zu Tage das i unserer Erinnerung lebende, von uns mit Entstellung nur nachgebildet einzige wahre Kunstwerk, dem wir die Kunst überhaupt einzi verdanken.“

Jetzt weiss man es ganz bestimmt, dass es keine Künstler meh geben kann, sondern nur noch einen Gattungsbegriff, der in dem Volk aufgeht. Wir wissen nun auch, dass das Publikum der Repräsen tant des öffentlichen Lebens und also nichts anderes ist, a das Volk selbst. Wer bisher Anspruch auf eine künstlerische Stellun im öffentlichen Leben machen durfte, wird dies in der Zukunftswelt au geben müssen. Das Volk ist freilich auch nicht das heutige Volk R. Wagner nennt dies „den Pöbel (den süssen Pöbel Shakespeare's? Egoisten und Philister, börsenspeculirende und geheim regierungsräthliche Menschen“. Für diese Art von Volk wü den alle die hier vorbehaltenen Herrlichkeiten zu hoch sein; es hande sich eben um das Volk der Zukunft, diese „natürliche, nicht ge

waltsame Vereinigung einer grösseren oder geringeren Anzahl von Menschen".

„Das Volk also wird die Erlösung vollbringen, indem es sich genügt und seine eigenen Feinde erlöst. Sein Verfahren wird das Unwillkürliche der Natur sein: mit der Nothwendigkeit elementarischen Waltens (wer spürt hier nicht den Revolutionär) wird es den Zusammenhang zerreissen, der einzig die Bedingung der Herrschaft der Unnatur ausmacht[1])."

Die Kunst aber wird dann, wenn dies Volk vorhanden sein wird, nicht mehr von begabten Naturen durch Inspiration und höheren Seelenadel, sondern fabrikmässig im Grossen durch eine allen gemeinsame Organisation betrieben werden, in der der Einzelne aufgeht.

Wenn Goethe, als die Göttin der Dichtkunst aus Nebel, Duft und Glanz sich ihm enthüllte, ausrief:

Da schwebte, mit den Wolken hergetragen,
Ein göttlich Weib vor meinen Augen hin,
Kein schöner Bild sah ich in meinem Leben,
Sie sah mich an und blieb verweilend schweben,

so ist für solche Auffassungen in der Folge kein Raum mehr.

Für Goethe war die Göttin keine Allgemeinheit, der nur erlaubt ist, in anderen Allgemeinheiten aufzugehen; sie war eine göttliche Kraft, die nur an wenige Auserwählte herantritt. Ich hatte es mir stets so denken zu müssen geglaubt. Aber freilich war Goethe ja auch, wie wir Alle wissen, kein Demokrat im Sinne Brendel's, sondern ein Fürst in dem Reiche der Geister, dem Lewis in seiner schönen Biographie ein Jupiterhaupt auf den sterblichen Leib setzt. Wir aber gehören einmal der grossen Menge an, die das Volk bildet, das Volk, das freilich nicht bloss ein unbestimmter Begriff, sondern in allen Landen eine sehr reale Wirklichkeit ist.

Dass dieses Volk aus Einzelpersonen besteht und seine Schuldigkeit im Reiche der Zukunft nur thun kann, wenn es auch im Einzelnen reformirt ist, das hat „der Meister" dabei keineswegs übersehen.

„Nur mit der Erlösung der egoistisch getrennten, rein menschlichen Kunstarten in das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft, mit der Erlösung des Nützlichkeitsmenschen überhaupt in den künstlerischen Menschen der Zukunft wird auch die Zukunft aus den Banden der Knechtschaft, aus dem Fluche der Zeugungsunfähig-

[1]) Kunstwerk der Zukunft, III, S. 66.

keit zur freisten unerschöpflich fruchtbarsten Kunstthätigkeit erlöst werden[1])."

Wir, die wir leider nur Nützlichkeitsmenschen und höchstens Theile des börsengeschäftlichen oder geheimregierungsräthlichen Publikums sind, dürften eben noch recht weit von dem hohen Standpunkte entfernt sein, den der künstlerische Mensch nach R. Wagner einzunehmen haben wird.

Wenn wir doch nur Zeit hätten, diese goldene Zukunft zu erleben, in der der Nützlichkeitsmensch endlich einmal zum idealen Menschen erlöst sein wird!

Wer nun hiernach den tiefen Sinn, der in Wagner's Theorie steckt, nicht gefasst haben sollte, dem will ich das Wesentliche derselben in kurzen Worten recapituliren.

Das Zukunftsdrama wird von dem Volke der Zukunft ausgehen, das berufen ist, zu richten, zu geniessen, zu bestimmen. In dem Zukunftsdrama concentrirt sich die höchste Bestimmung des Menschen und aller Kunst. Das Individuelle in demselben wie in der Kunst geht in der Gesammtheit auf und bildet in dieser den Gegensatz zu der bisherigen Vereinzelung der Kunstrichtungen. Mit dem Bestehenden wird gebrochen. Das Menschenmögliche zu berücksichtigen, dazu liegt keine Veranlassung vor.

Brendel sagt in Uebereinstimmung hiermit am Schlusse seiner „Geschichte der Musik" als Resultat seiner in 35 Druckbogen niedergelegten Entwickelungen S. 532:

„Unsere Zeit ist die des Unterganges der bisherigen Musik. Es hat in derselben bisher nur unnatürliches Werden, eine instinctmässige Thätigkeit, ohne höheres Bewusstsein stattgefunden, ohne dass man in die äusseren Kunstverhältnisse gestaltend, organisirend eingegriffen hätte!"

Die äussere Gestaltung, Organisirung wäre nach ihm von der Zukunft zu erwarten und zwar nach Wagner's Theorien. Freilich sagt er S. 535: „Der natürliche Halt fehlt, und ein bewusster geistiger ist noch nicht gewonnen." Aber er sagt dies nur, um zu Wagner als dem Träger der Zukunft überzuleiten.

Ich denke, dass der natürliche Halt, wenn nicht in der Vergangenheit als solcher, doch in der durch ein sicheres, wohl verstandenes Bewusstsein begründeten Fortentwickelung der Kunst beruht und dass

[1]) Gesammelte Schriften. Kunstwerk der Zukunft, III, S. 154.

unsere Zeit nach Allem, was Erfahrung und Studium der Kunstgeschichte erwarten lassen, nicht die des Unterganges der bisherigen Musik sein kann, sondern die der Fortbildung. Vor Allem bedarf die Kunst der Inspiration und grosser Geister, grosser Menschen.

Sollte Brendel's prophetischer Geist aber richtig geschaut haben und sollte „Unsere Zeit" die Schlüssel der Musik an die Kunst der Zukunft abzuliefern bestimmt sein, so danke ich meinem Gott, dass er mich in „Unserer Zeit" hat geboren und alt werden lassen.

Denn die freudige Erhebung, die Begeisterung, die ich der nach der Ansicht der Zukunftsschule im Untergange begriffenen bisherigen Musik verdanke, würde mir, dessen bin ich sicher, die Musik nach der Theorie des „Kunstwerks der Zukunft" nicht zu bieten vermögen.

Das „Kunstwerk der Zukunft", wie wir es nach Wagner's Theorie zu wünschen hätten, dürfte leicht im Stande sein, die Künste wie die Künstler, diese eigentlichen Stützen und Säulen der Kunst, verschwinden zu machen. Sollte nicht auch die Oper selbst nach Wagner's Theorien, wie sie sich in der Schrift „Oper und Drama" niedergelegt findet, sich von dem Schauplatz der Kunst zurückziehen müssen?

### e. Die Oper, ihr Zustand und ihre Entwickelung.

Wir wissen, dass Wagner die Oper nicht nur in ihren äusseren Elementen, sondern in ihrer jetzigen Gestalt überhaupt verwirft, und zwar nicht um einzelner Mängel und Fehler willen, die jeder Kunst- und Musikverständige kennt und erkennt und die abzustellen, zu verbessern, die Aufgabe einer richtig geleiteten Reform sein würde, sondern im Grossen und Ganzen, und zwar deshalb, weil durch sie, wie er glaubt, eine falsche Anwendung der Musik bedingt wurde. — „Der Irrthum in dem Kunstgenre der Oper (S. 282) bestand darin, dass ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) zum Mittel gemacht war."

Ich habe meinerseits aus den Opern der classischen Periode im Wesentlichen die Ueberzeugung schöpfen können und habe dies in der Einleitung deutlich ausgesprochen, dass von den ersten Anfängen der Oper an Musik und Drama, wenn auch oft in unvollkommener Weise, zusammenzuwirken, sich zu einer eng verbundenen Wechselwirkung zu vereinigen bestimmt gewesen sind. Aus Gluck's berühmter Zueignung

der Alceste kann man dies für die Reformopern dieses grossen Tonmeisters historisch erkennen.

Die Musik der Oper und des Liedes ist überhaupt und immer nur Mittel des Ausdrucks gewesen, und kann etwas anderes gar nicht sein. Selbst die im Anfang speciell geschilderten Opern von Händel, Lully, Rameau, Traëtta, Graun, Hasse und Gluck bezeugen dies. Wenn der Ausdruck hier auch zum Theil verfehlt, in falsche Bahnen gelenkt war, so kann man bei der Kindheit des Kunstwerks und der Formen dies sehr wohl entschuldigen.

Wo und wie die Musik in der Oper auftritt, allein oder in Verbindung mit Worten, dient sie nur dazu und hat sie stets nur dazu gedient, gewissen Empfindungen, die aus der Tiefe des Gemüths durch das erklärende Wort oft nur oberflächlich angedeutet werden konnten, Ausdruck, Mitempfindung zu schaffen.

Insofern sagt uns Wagner nichts Neues. Aber er will eigentlich etwas ganz anderes sagen. Nach seiner Meinung hat man dem Mittel des Ausdrucks (der Musik) zu viel Uebergewicht über den Zweck des Ausdrucks (das Drama) eingeräumt und dadurch ist der letztere zu sehr in den Hintergrund gedrängt worden.

Schlechte Componisten haben freilich, wie schon Gluck uns gesagt und Händel an der Sängerin Cuzzoni praktisch erwiesen hat, der „unschicklichen gefühllosen Gefallsucht des Sängers“ zu viel Spielraum gegeben. Andere wollten Klangwirkungen und glänzende Vocaleffecte erreichen, die ihnen wesentlicher erschienen als die Wahrheit und Tiefe der Empfindung. Indess bin ich in Bezug auf die letzteren doch sehr fern davon, behaupten zu wollen, dass selbst die neueren Italiener bloss Musik hätten machen wollen, ohne eine tiefere Wechselwirkung vermöge des Ausdrucks zu beabsichtigen.

Wer wird behaupten wollen, dass ein solcher in Rossini's Opern, beispielsweise in seiner Italienerin und Cenerentola, in seinem Barbier, seinem Tancred, seiner Semiramis und vor Allem in seinem Othello nicht vorhanden und auch gar nicht beabsichtigt worden wäre? Es ist wahr, er fühlt und empfindet anders als Gluck, Mozart, Cherubini, Weber, Beethoven und R. Wagner. Denn er ist Italiener und hat für seine Landsleute geschrieben, die in seiner Musik die Ausdrucksweise finden, die ihnen selbst vorzugsweise anregend und verständlich ist. Auch ist es wahr, dass Rossini der Melodie, deren „Geheimniss als wahren Lebensgrund für die alte Oper“ Wagner keineswegs neu entdeckt hat, ein grosses Uebergewicht über jede andere Darstellung der Empfindungsweise einräumt, und dass er

für uns Deutsche damit nicht immer glücklich ist. Halten wir uns aber an den Kern seiner Musik, so finden wir, abgesehen von dem, was ich über diesen grossen Meister im Anfange dieser Schrift bezüglich des Gesanges gesagt habe, und bei allem verschwenderischen Missbrauch eines grossen Talents zu speculativer Ausbeutung, in entscheidenden Momenten seiner ernsten Opern eine Grösse und Tragik, in den komischen eine drastische Wahrheit, überall aber eine Beherrschung der Mittel und Situationen, die sich äusserst glücklich und zu immer von Neuem bezaubernden Effecten mit der Melodik und den harmonischen Klangwirkungen seiner im Grunde sehr einfachen Technik verbindet. Von diesem Standpunkte aus also muss ich, bei aller Anerkennung der Sünden, deren Rossini sich oft genug gegen die dramatische Kunst schuldig gemacht hat, jene Behauptung als unrichtig bezeichnen, die in völligster Willkürlichkeit nur aufgestellt worden ist, um eine Basis für die Theorie zu finden, die sonstiger Unterlagen entbehrt.

Von den classischen Operncomponisten und den besseren deutschen Componisten der Neuzeit spreche ich hier erst gar nicht. Denn diese haben durch ihre Opern sattsam gezeigt, dass es ihnen ernstlich, oft genug mehr als gut, nach der Rossini entgegengesetzten Seite hin darum zu thun war, dem Ausdruck die vollste Tiefe zu gewähren. Wenn sie hierin nicht selten geirrt haben, so haben sie dies reichlich durch die Misserfolge ihrer Thätigkeit zu büssen gehabt.

Das Urtheil R. Wagner's, dessen ich in der Einleitung gedacht habe, ist so absurd, dass ich es hier völlig bei Seite lassen darf.

Die französischen Componisten sind in ihrem Streben weniger streng gewesen als die deutschen, obschon sie nichts weniger als leichtfertig mit dem Ausdruck umgegangen sind. Ihre Stoffe boten ihnen zumeist ein ganz anderes Feld dafür, als ihren ernsteren Collegen in unserem Lande. Wer aber würde zugeben, dass Opern wie Richard Löwenherz oder Joseph in Aegypten, oder Die weisse Dame, Johann von Paris, Die Stumme von Portici, Der Maurer, Fra Diavolo, Die Jüdin, und — wenn man Cherubini den französischen Tonsetzern hinzurechnen will — dessen Lodoiska oder Medea, oder selbst von den in zweiter Linie stehenden, beispielsweise Der Maskenball oder Der schwarze Domino, Des Teufels Antheil oder Die Falschmünzer, Die Braut und so viele andere Opern bloss geschrieben worden wären, um das Mittel des Ausdrucks, die Musik, an die Stelle des Zweckes, d. h. der dramatischen Handlung oder der objectiven Empfindung der darzustellenden Person zu setzen?

Im Gegentheil, in all diesen Opern ist der Handlung und dem Worte, dem musikalischen Dialog oft ein übergrosser Raum zuertheilt. Auch hier mag der Deutsche anders denken, anders fühlen[1]). Ihm sagen die rhythmischen Bewegungen des Orchesters, die coupletartige Declamation, der Mangel an thematischer Schärfe und an durchgreifender Characteristik (wenn wir von Werken ersten Ranges, wie Medea, Richard Löwenherz, Die weisse Dame, Johann von Paris und etwa eine oder die andere der zuerst genannten Opern Auber's absehen) in der Regel sehr wenig zu. Man kann wohl behaupten, dass viele ihrer Arbeiten nicht überall auf der vollsten Höhe der dramatischen Kunst stehen. Aber sagen, dass sie nur Musik, nicht Ausdruck gegeben hätten, oder hätten geben wollen, ist geradezu falsch.

Dasselbe behaupte ich sogar von der neuen Italienischen Opernschule, als deren Repräsentanten man Bellini, Donizetti und Verdi betrachten darf. Es ist ganz unzweifelhaft, dass hier ein Fortschritt gegen die ältere Schule in Bezug auf Ausdruck und dramatische Gestaltung bemerkbar ist. Man betrachte die Cavatine der Giulietta im ersten und das Finale im zweiten Acte des Romeo, die Introduction des ersten und den überwiegenden Theil des zweiten Actes der Norma, das erste Finale und das Terzett in dem zweiten, sowie einen grossen Theil im dritten Acte der Lucrezia Borgia, fast die ganze Regiments-Tochter, man betrachte den letzten Act des Trovatore und das Quartett im vierten Acte des Rigoletto[2]), und man wird sich sagen müssen, dass die Meister dieser Stücke, so entfernt sie unserer eigenen dramatischen und tragischen Auffassungsweise stehen mögen, doch sich über die stereotype Lyrik und die Charakterlosigkeit der Rossini'schen Schule zu erheben und die italienische Oper zu wirklicher Dramatik umzuformen bemüht gewesen sind. Dass dies nicht durchweg gelungen, zeigt eben nur, dass die Meisten sich über Manches nicht fortzusetzen vermochten, was Gewohnheit, Sitte und verderbter Geschmack ihres Publikums, insbesondere auch dessen Auffassungsweise ihnen als unabweislich vorzuschreiben schien. Vielleicht

---

[1]) Wer den Unterschied der Auffassung in solchen Fällen recht schlagend kennen lernen will, der möge Halevy's Reine de Cypre mit Fr. Lachner's Catharina Cornaro vergleichen, beide Opern in ihrem musikalischen Inhalt grundverschieden von einander und beide auf denselben Text componirt.

[2]) Ich beabsichtige nicht, durch diese Aeusserungen zugleich den abscheulichen Operntext des Rigoletto vertreten zu wollen.

wird auch hier einmal ein reformatorisches Genie erstehen, das den Boden und die Luft reinigt, ohne das Kind mit dem Bade auszuschütten. Dass ich dies hoffe, glaube ich durch den Gang bestätigt zu sehen, den Verdi in seinen neueren Opern genommen hat.

### f) Zur Geschichte der Oper.

Wagner beweist seine Sätze durch Gelehrsamkeit. Er greift in die Geschichte zurück und nennt uns die Mutter der Oper. S. 283: „Es fiel vornehmen Leuten, die an Palestrina's Kirchenmusik keinen Geschmack mehr fanden, ein, sich von Sängern, die bei Festen sie unterhalten sollten, Arien, d. h. ihrer Wahrheit und Naivität entkleidete Volksweisen vorsingen zu lassen, denen man willkürliche, zu einem Anschein von dramatischem Zusammenhang verbundene Volkstexte unterlegte. Diese dramatische Cantate, deren Inhalt auf Alles, nur nicht auf das Drama abzielte, ist die Mutter der Oper."

Es ist mit geschichtlichen Anführungen immer ein eigen Ding. Die Phrase reicht dabei in der Regel nicht aus. Man muss Studien und zwar ziemlich gründliche gemacht haben, um nicht fehl zu greifen. Und da Wagner wie es scheint dies nicht gethan, so ist er hier in verschiedene Irrthümer verfallen, die seine ganze Theorie auf den Kopf stellen. An sich würde es sehr schwer sein zu behaupten, dass das Publikum Emilio Cavalieri's, Jacopo Peri's, Vincenzo Galilei's und Giovani Bardi's oder Giulio Caccini's, also das Publikum von Componisten, deren Arbeit Wagner wohl kaum gekannt haben mag, und denen die ersten Versuche dramatischer Musik in Italien zugeschrieben werden, an Palestrina's Kirchenmusik keinen Geschmack mehr gefunden hätte. Denn man darf nicht vergessen, dass der berühmte Begründer des altitalienischen Kirchenstyls, dessen heilige Gesänge noch jetzt den Gipfelpunkt der religiösen Andachtsübungen in den meisten Kirchen Italiens bilden, erst im Jahre 1594 starb, nachdem bereits viel früher, insbesondere im Jahre 1574 Versuche dramatischer Cantaten, wie Wagner ihrer gedenkt, gemacht worden waren, und dass die oben genannten Musiker lange Zeit vor Palestrina's Tode, ihre neue Laufbahn begonnen hatten. Es ist also geradezu unmöglich, dass der Ueberdruss an den bewunderten Kirchenwerken ihres grossen Zeitgenossen jene Männer zu ihrer Weise,

Musik zu machen, geführt haben sollte. Auch giebt es, so viel ich weiss, keinen irgendwie begründeten historischen Nachweis, der zu dieser absonderlichen Annahme berechtigen könnte. Im Gegentheil lässt sich aus dem Vorwort Caccini's zu seinem nuove musiche (1601) das Gegentheil herleiten.

Dass Wagner bei jener Behauptung aber an Cavalieri's Oratorium „dell'anima e del corpo" gedacht haben sollte, welches erst im Jahre 1600 zu Rom zur Aufführung kam, ist schon deshalb nicht anzunehmen, weil dies in der Musikgeschichte so berühmt gewordene Werk, welches in der Regel als der erste Versuch theatralischer Musik betrachtet wird, in einer Kirche und nicht bei einem Feste vornehmer Männer aufgeführt worden ist. Das Wahre an der Sache ist, dass jene Männer, welchen das unbestreitbare Verdienst gebührt, die ersten Bausteine zu dem grossen Kunstbau herbeigetragen haben, in dem später die weltliche Musik ihre Altäre fand, mit künstlerischem Geiste, gleichsam instinctartig eine neue Bahn zu beschreiten anfingen, die von der streng kirchlichen Musik Palestrina's zwar völlig gesondert, aber keineswegs als Gegensatz zu derselben aufgetreten ist.

Ebenso unrichtig ist die Behauptung, dass jene dramatischen Cantaten ihren Stützpunkt in verstümmelten Volksweisen gesucht hätten. Wagner behauptet dies, weil dies zu seiner Theorie über die Verwerflichkeit der Oper in ihrer jetzigen Gestalt und der Arie insbesondere passt. Er hätte aber wissen sollen, oder mindestens mit einigem Studium lernen können, dass in Italien das Madrigal die älteste bekannte Art des weltlichen Gesanges und von dem Volksliede und der Arie himmelweit verschieden war, dass dieses Madrigal bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts die gesammte weltliche Musik beherrscht hatte, und schon vermöge dessen, dass es in der Regel, ja fast ausschliesslich im Contrapunkt gesetzt war und nur vier- und mehrstimmig gesungen wurde, nicht zur Volksweise werden oder aus ihr hervorgegangen sein konnte. Man weiss ganz bestimmt, dass zuerst im Jahre 1539 der Versuch gemacht wurde, die leitende Stimme eines Madrigal von einer Person singen zu lassen, dass diese Art des Gesanges aber immer nur eine contrapunktische Combination zu der Instrumentalbegleitung blieb und dass der eigentliche Einzelgesang, ohne den das Volkslied undenkbar ist, erst viel später ganz von Neuem erfunden werden musste.

Von diesen so evidenten Irrthümern aus, die man wohl als Unwissenheit bezeichnen kann, construirt Wagner sich seine Theorien

wie folgt weiter: „Im Hinblick auf die ungemeine Verbreitungsfähigkeit der Oper (sagt er S. 284) hat man geglaubt, mit einer monstruösen Erscheinung sich befreunden zu müssen, ja ihr die Möglichkeit zuzusprechen — — auf der Bahn der absoluten Musik das wirkliche Drama zu Stande zu bringen."

Ich glaube nicht, dass ausser R. Wagner irgend einem Componisten von Rang jemals eingefallen ist, „das wirkliche Drama" zu Stande bringen zu wollen. Auch Gluck wollte, wenn man ihn irgend versteht, nur das „lyrische Drama" in seine Rechte einsetzen, und das ist von dem „wirklichen Drama", wie Wagner dies sich denkt und verlangt, oder wie wir es zu kennen geglaubt haben, himmelweit verschieden.

Abgesehen von diesem fundamentalen Irrthum begegnet man hier wiederum der Theorie von der absoluten Musik, d. h. der Musik, die nur um ihrer selbst willen, nicht zur Verständigung anderer Anschauungen, Empfindungen, Gefühle oder als der Erguss eigener künstlerischer Bewegung besteht. — Ich habe bereits meinen Zweifel darüber ausgedrückt, dass und in wie weit eine solche absolute Musik überhaupt existirt. Wenn man sie als solche anerkennen will, so muss man sie, abgesehen von Sebastian Bach's Instrumentalcompositionen, von der Sonatenform, den Trios und manchen anderen Einzelheiten musikalischer Darstellungsweise, insbesondere aber der Orgelmusik in das Streichquartett und in die Symphonie verlegen, also in eine Musikgattung, in der sie in den grossartigsten und eigensten Formen und Verhältnissen wirken kann. Hier sei nur angeführt, dass R. Wagner sie verwirft, weil er, soweit es die Oper betrifft, in dieser die musikalische Recitation auf der Basis des die Deutung innerer Empfindungen übernehmenden Orchesters als das Wesentliche anerkannt wissen will. Es ist vorzugsweise diese letztere Frage, welche einen der Hauptpunkte seiner Theorie bildet. Es kommt mir aber vor Allem darauf an, aus dem Gewebe von historischen und sachlichen Irrthümern und Fehlern, deren er sich schuldig macht, die Haltlosigkeit seiner Principien nachzuweisen.

Wagner, der uns weiterhin mit unbeschreiblicher Naivität sagt [1]): „das historische Gewand der Oper ist eigentlich nur das Werk des Decorationsmalers und Theaterschneiders, wie diese beiden Factoren denn in Wahrheit die allerwich-

[1]) Oper und Drama III, S. 336.

tigsten Bundesgenossen des modernen Theatercomponisten geworden sind," führt die angeblichen Mängel der Opernmusik wesentlich herbei aus der Arie, dem Recitativ, dem Chor, wie diese Musikformen sich im Laufe der Zeit in die Oper (das Oratorium ist nach ihm ja nur eine „geschlechtlose Zwittergestalt der Oper") eingebürgert haben.

Er verlangt, dass diese Formen als verbraucht, als der absoluten Musik angehörig beseitigt werden.

Die Declamation im Sinne seines Kunstwerks der Zukunft soll an ihre Stelle treten.

„Die historische Form wird mit Bewusstsein zerbrochen" (Ehlert S. 78) und Wagner an die Seite Gluck's gestellt, damit er, was der Mann, der im musikalischen Sinne kein originaler Kopf war" (ibid. S. 80), in einer unbedeutenden Aeusserlichkeit begonnen, in der That und Wahrheit zu Ende zu führe.

Wagner und Ehlert haben dabei einen nicht zu unterschätzen-Gesinnungsgenossen; dies ist kein geringerer als Fr. Liszt, der S. 102 bis 103 seiner schon oben erwähnten Schrift sich in dieser Beziehung ganz offen ausspricht: Wagner est novateur. Son système se rattache à la tradition de Gluck par l'importance qu'il donne à l'éloquence de la déclamation dramatique et la sensibilité de l'instrumentation. Wagner eut certainement écrit l'Épitre dedicatoire d'Alceste, si Gluck ne l'avait fait déjà. Mais il depasse et Gluck et Weber, dans la pratique de leurs théories.

Die Naivität der letzten Behauptung kann wohl billigerweise auf sich beruhen bleiben. Hier kommt es vor Allem darauf an festzustellen, dass Wagner in den Mitteln, die er für seine Umgestaltung der Oper angewendet wissen will, nicht wie Gluck „die Musik mit der Dichtung Hand in Hand gehen, den Ausdruck der Gefühle, das Interesse der Situation verstärken" lassen will, sondern dass er sie als selbständige Kunst überhaupt negirt, in eine lediglich dem declamatorischen Ausdruck und der dramatischen Handlung dienende Stellung verwiesen wissen will.

Geht man näher auf seine Intentionen nach dieser Seite hin ein, so ist bereits zunächst in Bezug auf die Arie im ersten Theile dieser Betrachtung das dringendst Erforderliche auseinandergesetzt.

„Die musikalische Grundlage der Oper war, wie wir wissen nichts anders als die Arie — die Arie aber wieder nur — das Volkslied."

Ich habe bereits nachgewiesen, dass das Madrigal, welches die musikalische Grundlage der ersten dramatischen Cantaten bildete, nichts weniger als ein Volkslied oder eine Arie gewesen ist, und daher die Grundlage der Arie nicht bilden konnte. Um aber den Irrthum Wagner's, der so leicht zu vermeiden gewesen wäre, noch bestimmter hervortreten zu lassen, muss ich in ganz kurzer Weise auf die Entstehung des dramatischen Gesangs zurückgehen, selbst auf die Gefahr hin, Bekanntes zu reproduciren.

Sobald der Gesang begonnen hatte, sich von dem Madrigal zu entfernen, ging er in eine Art psalmodirender Recitation über, die weit entfernt von irgend einer Aehnlichkeit mit dem Liede oder der Arie vielmehr als die Grundlage, als der erste Anfang unseres jetzigen Recitativs betrachtet werden könnte, welches unmittelbar aus ihr hervorging[1]). Jacopo Peri, dessen ich oben als eines der ersten Componisten der „nuove musiche" Erwähnung gethan, sagt von jener, zu Ende des 16. Jahrhunderts eingeführten psalmodischen Recitation „faceva una semplice prova di quello che potesse il canto dell' età nostra".

Es ist hierbei gewiss bemerkenswerth, dass dieser alte Tonsetzer hierbei vom Gesange, dessen Schöne er offenbar suchte, gesprochen hat.

Bald genug traten die Mängel dieser Recitation hervor. Man fand die Einführung einer Art von Cantilene nothwendig, welche mit den Textworten mehr in Uebereinstimmung treten konnte. Vincenzo Galilei und Giovani Bardi wagten es zuerst, Melodien für eine Stimme zu setzen (Ugolino von Daute), ein Unternehmen, das man zu jener Zeit ausserordentlich lächerlich fand. Ihnen folgte Giulio Caccini, der Canzonetten, Sonnette und sonstige Einzelngesänge setzte. Dafne, gedichtet von Rinuccini, in Musik gesetzt von Jacopo Peri und Caccini, ferner Euridice von denselben Meistern (1600), endlich der Raub des Cephalus (aufgeführt zur Hochzeit Heinrich's II. mit Catharina von Medicis) können in Verbindung mit dem bereits erwähnten Oratorium „dell anima e del corpo", welches genau dieselbe musikalische Basis hatte, als die ersten Anfänge des dramatisch weltlichen Stils bezeichnet werden.

---

[1]) Man hat in neuester Zeit die kühne Behauptung aufgestellt, diese Art der Recitation sei dasselbe, was Gluck's und Mozart's Recitative wären. Es giebt kaum eine falschere Ansicht als diese. Ich habe das Nähere hierüber in dem Leipziger musikalischen Centralblatt dieses Jahres, Nr. 14 u. 16, speciell nachgewiesen.

Wenn man nun einen flüchtigen Blick auf diese, der Nachwelt keineswegs unbekannt gebliebenen Werke werfen will, dann wird man finden, dass es sich hier in der That und ausschliesslich nur um das psalmodirende Fortschreiten einer wechselnden Cantilene, ohne jeden dramatischen Styl, in einer Art von unendlicher Melodie handelt, dass bei den Chören die selbstständige Fortbewegung der einzelnen Stimmen bei aller Einfachheit, welche durch die Kindheit der Oper geboten war, ein hervortretendes Element bildete, und dass jene Musiken, zumal bei dem vollständigen Mangel wirklicher Melodie weder unter die Idee des Liedes noch der Arie gebracht werden können. Dagegen leitet jene freiere Recitation mit ihren psalmodischen Elementen, der wir auch bei den Franzosen (Lully, Rameau) begegnet sind, in die recitativische Weise der modernen Oper über, wenn sie von dieser, wie wir sie kennen, auch noch weit entfernt ist. Ja sie nähert sich in der theilweisen Gebundenheit des Styls und der abwechselnd rhythmischen und declamatorischen Behandlung, sowie besonders in der für unser Ohr so äusserst trockenen musikalischen Form dem Musterrecitativ der Zukunftsoper Wagner's, wenn dieses auch in vollendeterer Erscheinung auftritt.

Kiesewetter, neben v. Winterfeld weithin der ernsteste und zuverlässigste Forscher und Beurtheiler auf diesem Gebiet, der das Oratorium „dell anima e del corpo" (welches bekanntlich im Costüm und mit eingewebten Tänzen aufgeführt wurde) genauer durchgeht, sagt über dessen Musik, von der er seinem Werke „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs bis zur Erschaffung des dramatischen Styls" mehrfache Proben beifügt, S. 45: „Diese Musik besteht in Recitativen und Chören, letztere im einfachsten Contrapunkt, ohne Versuch einer Nachahmung oder Fuge. Eine Arie oder etwas einer solchen Aehnliches kommt nirgends vor."

Dass die psalmodirende Declamation des genannten Oratoriums den Begriff, den wir mit der Bezeichnung: Recitativ zu verbinden haben, nicht entfernt erfüllt, darüber kann kein Zweifel obwalten.

In jedem Falle aber erkennt auch Kiesewetter bestimmt an, dass die Arie wie das Volkslied die Grundlage der ersten Anfänge des dramatischen Styls nicht gewesen seien. Nur grosser Mangel an Kenntniss der Kunstgeschichte oder bewusste Unwahrheit kann, ich wiederhole es, eine solche Behauptung hervorgerufen haben.

Erst Monteverde (1607) fand das eigentliche ariose Element, das seine Vorgänger gesucht hatten. In einer 19 Takte langen Arie

seiner Ariadne findet sich die erste Spur einer thematischen Behandlung, indem er die ersten 6 Takte am Schluss unverändert wiederkehren lässt. Monteverde war auch Erfinder des Duetts, und wenn Wagner das Duett des Apollo und Orfeus in der Oper Orfeo (Mantua, 1607) eingesehen hätte, würde er vielleicht mit einigem Rechte seine Behauptung bestätigt gefunden haben, dass es sich in diesem allerersten Anfange nur um eine Art von psalmodirendem Gesange, gleichviel ob von einer oder mehreren Stimmen gesungen, gehandelt habe. Denn dies von dem Gott und dem Sänger „ascendendo al cielo", also in der Luft gesungene Musikstück war doch eigentlich nur ein ziemlich reich figurirter ariosoartiger Gesang, der etwa auch einstimmig hätte gesungen werden können. Wenn Wagner aber, wie schon einmal erwähnt, behauptet hat, dass die Arie eine Erweiterung zu Duetten und Terzetten erfahren und dass dies im Wesentlichen nicht das mindeste im Charakter derselben geändert habe, und wenn er dasselbe sogar von den „sogenannten Ensembles" sagt, so macht er sich einer schwer zu beweisenden und völlig willkürlichen Entstellung schuldig. Mag in den ersten Anfängen der Oper, als die Componisten es wagten, zum Ensemble zu schreiten (ich verweise auf das, was ich über die Oper Graun's und Gluck's gesagt habe), derartiges als erster Versuch bemerkt worden sein; wer aber hätte je in den Ensembles des Don Juan oder Figaro, der Zauberflöte, der Medea oder des Fidelio eine Arie oder Recitativ und Tanzweise finden mögen!

### g) Die Arie und das Recitativ.

Ich habe aus der Geschichte der Oper deren ersten Entwickelungsgang soweit angedeutet, als nothwendig war, um zu zeigen, auf wie falschen Prämissen die Wagner'schen Theorien beruhen und zu welchen Consequenzen sie führen müssen. Ich möchte hier aber, selbst auf die Gefahr hin, zu weitläufig zu erscheinen, noch einige Bemerkungen über die von Wagner so sehr angefeindete Arie beifügen, über die ich mich bereits S. 8 u. 9 der Einleitung ausgesprochen habe. In der Praxis der Wagner'schen Oper, welche, wie ich ausdrücklich anerkennen muss, nicht auf der vollen Höhe seiner Theorie steht, ist die Arie zumeist das, was wir in der alten Oper Cavata, neuerdings Arioso oder Cavatine zu nennen pflegen. Sie nähert sich der Form des ungebundenen Liedes. Insofern enthält diese Anschauung nichts Neues und beweist nur, dass auch der Zukunftsmusiker der Ruhepunkte nicht zu entbehren vermocht hat, welche die Stelle der Reflexion oder der nach

innen gewendeten Gemüthsaufregungen im menschlichen Leben vertreten. Schlechte Arien sind stets eine Marter für Ohr und Gefühl gewesen, besonders wenn sie lang waren. Gute Arien zu schreiben war von jeher sehr schwer, und nur die ersten Meister haben es verstanden, solche zu setzen. Ob Wagner hierzu im Stande gewesen sein würde, können wir aus seinen, für seinen musikalischen Standpunkt maassgebenden Opern nicht beurtheilen. Denn er hat, so viel mir bekannt, keine eigentliche Arien gesetzt, wenn er auch in seinem Tannhäuser Anläufe dazu genommen hat. Die Frage, ob die Arie in der Oper ein vernünftiger Weise zuzulassendes Musikstück sei oder nicht, wurde bisher als durch die besten Componisten unseres und des vorigen Jahrhunderts gelöst betrachtet. Nicht ihre Autorität war es, welche diese Form des musikalischen Darstellungsvermögens als maassgebend hingestellt hat, sondern weil die Arie, wie die Monologe in den Dramen unserer besten Dichter, als ein bestimmtes und nothwendiges Glied für den Gesammtorganismus des Kunstwerkes betrachtet wurde. Ohne Vernichtung der Totalität würde dieselbe aus der alten Oper nicht fortbleiben können. In ihr erhebt sich jene glänzende Charakteristik des höchsten Seelenausdrucks am meisten zum Triumphe der Musik, welche Wagner als die absolute verwirft und welche Componisten, die weniger befähigt sind als er, so gern durch äussere Wirkungsmittel ersetzt sehen möchten[1]).

Ich will hier von der Unersetzlichkeit der Arie für das Oratorium ganz absehen.

Was aber wäre ein Fidelio ohne die grosse Arie der Leonore, die, wie ich wohl weiss, selbst von begeisterten Verehrern Beethoven's nicht gebilligt wird? Wie wären die Iphigenien, wie Armide ohne die Arien verständlich? Was wäre der Charakter der Elvira im Don Juan und dessen Entwickelung im Sextett des zweiten Actes, ihr angstvoll aufgeregtes Flehen im letzten Finale, wenn Mozart nicht in der Es-dur-Arie „die Lust des Musicirens (Ehlert S. 73) angewandelt hätte? Was wäre der Orest ohne die beiden Arien des zweiten Actes, was Spontini's Julia ohne die Arie im ersten Act der Vestalin „Geliebter Freund"?[2])

---

[1]) Leider erkennt man bei gewissen Operndarstellungen auf gewissen grossen Bühnen nur zu sehr, wie bestrebt man dort ist, die Arie so viel als möglich zu discreditiren. Da wird dieselbe halbirt, ihr ein Theil des Körpers ausgeschnitten! So soll sie wirken!

[2]) Von Spontini sagt R. Wagner (Ges. Schriften III, S. 301. Oper und Drama):

Soll ich noch an die Arien des Freischütz und an das „Glöcklein im Thale“ der Euryanthe erinnern, an Cortez und Olimpia, an Jessonda und den Templer? oder an welche Oper von Rang sonst?

Offenbar ist es ein grosser Fortschritt, dass der Schwerpunkt der Oper, dank Gluck's reformatorischen Bestrebungen, nicht mehr wie früher in der Arie liegt. Sie fortlassen mag der, der die Lücke durch eine andere Organisation seines Werkes unfühlbar zu machen im Stande wäre. Sie verbannen ist eine steife schulmeisterliche Ansicht, die sich die Tyrannen der Freiheit gegen die freieste aller Künste, die Musik, erlauben wollen.

Ich weiss recht gut, was man alles gegen die Arie sagen kann, und wenn ich es nicht wüsste, brauchte ich bloss die betreffenden Artikel in den musikalischen und Conversations-Lexiken durchzulesen. Auch ich finde es höchst lächerlich (ich habe mich zu den einzelnen Opern von Graun, Hasse, Traëtta und Gluck hierüber ausgesprochen), wenn ein Held im Augenblicke der höchsten Eile und Gefahr sich hinstellt, um in einer nicht endenwollenden Arie in denselben Gedanken und Worten wiederholt zu versichern, dass er keinen Augenblick mehr säumen dürfe, um seinen Feinden entgegenzutreten. Noch

---

„War die Grundlage und der eigentliche Inhalt der Spontini'schen Oper hohl und nichtig und die auf ihnen sich kundgebende musikalische Form bornirt und pedantisch, so war sie in dieser Beschränktheit doch ein aufrichtiges, in sich klares Bekenntniss von dem, was in diesem Genre zu ermöglichen sei, ohne die Unnatur in ihm zum Wahnsinn zu treiben.

Die moderne Oper ist dagegen die offene Kundgebung dieses modernen Wahnsinns.“

An einer anderen Stelle heisst es ferner über Mendelssohn, der sich der Oper zuwenden zu wollen die Thorheit hatte:

„Was hätte Mendelssohn im glücklichsten Falle anderes vermocht, als Nummer für Nummer Stücke zu liefern, die den Mozart'schen an Vollendung gleichkämen?“

Und bei einem weiteren Seitenblick auf Mozart und Meyerbeer:

„Dieser Weg (der Weg des Heils) ist in Wirklichkeit der Weg aus dem Irrthume, ja er ist schon mehr, er ist das Ende dieses Weges, denn er ist die in der höchsten Spitze des Irrthums ausgesprochene Vernichtung dieses Irrthums und diese Vernichtung heisst hier der offenkundige Tod der Oper, der Tod, den Mendelssohn's guter Engel besiegelte, als er seinem Schützlinge zu rechter Zeit die Augen zudrückte.“

Man wird anerkennen müssen, dass dies des Unsinns viel, fast zuviel ist; und die ganzen Schriften R. Wagner's strotzen von solchem und ähnlichem Phrasengewirre.

schlimmer ist es, wenn er gleichzeitig ein Armeecorps, das den Refrain der Arie wiederholen und den Schlusssatz derselben verstärken muss, auf ganz unzulässige Weise in seiner kriegerischen Action aufhält. Ebenso unzart und albern finde ich es, wenn eine jungfräuliche Prinzessin in dem Augenblicke, wo sie zu ihrer Vermählung die Kirche betreten will, vor versammeltem Volke und Hofstaat unter blendenden Passagen ein ganz unheiliges Entzücken über ihre Verheirathung in einer langen Arie darlegt, welche die Menge wohl oder übel zu den sonstigen Vermählungsfeierlichkeiten mit in den Kauf nehmen muss. Aber dies sind Fehler im Einzelnen, die ein verständiger Dichter sehr wohl vermeiden kann, und denen ein Componist von Rang die Musik verweigern sollte. Es ist nützlich, sie immer von Neuem hervorzuheben, dagegen zu eifern und zu wirken. Um ihretwillen aber die Arie im Ganzen verwerfen zu wollen, wäre ebenso lächerlich, als wenn man den Wein verbieten wollte, weil Thoren und unnütze Buben sich darin berauschen.

Die Arie stellt jene Momente in der fortschreitenden Handlung der Oper dar, von denen aus die Vertiefung der Charaktere, die Betrachtung der Situation, die Sammlung des Gemüths musikalisch und scenisch sich kundgeben kann und die auch dem Hörer die nothwendigen Ruhepunkte bieten [1]).

Nach diesen Gesichtspunkten wird sie, in dieser oder jener Form, wohl immer ihre Stelle in dem Organismus der Oper festzuhalten vermögen.

Dieselbe Theorie, die die Arie für unzulässig erklärt, müsste ebensogut auch das Ensemble, den Chor, das Recitativ, die musikalische Declamation, die orchestrale Begleitung treffen, endlich den Gesang verwerfen und das Resultat dieser grossen Erfolge einseitiger und verkehrter Auffassungen die Musik auf die einzig übrigbleibende Form des Liedes, der Tanzrhythmen oder der Instrumentalmusik beschränken. Denn welcher thörichte Zukunftsjünger oder welches grübelnde Pedantengenie hätte jemals in der Natur und Wirklichkeit beobachtet, dass Hunderte von Menschen, sei es in polyphoner Weise, sei es homophon, dieselben oder ähnliche Worte singend gewechselt hätten, um ihre Gefühle darzulegen? Oder dass dies auch nur von zweien oder dreien (im Duett oder Terzett etc.) auf öffentlicher Strasse, im Walde oder im Garten der Paläste geschehen wäre? Und wo ist das Orchester nebst

---

[1]) Heinse: Hildegard von Hohenthal. II. S. 312: „Arie nach dem Wortverstande ist die Dauer des Ausdrucks einer Empfindung."

Tuba, Bombardon, Posaunen, Trompeten, Hörnern und Pauken sogleich zur Hand, wenn etwa ein Landgraf seine Gäste begrüsst oder seiner Nichte in seinem Conzertsaal begegnet und beide sich gegenseitig ihre innersten Empfindungen errathen lassen, wobei übrigens Worte, wie: „So bleibe denn unausgesprochen“ mehr als unwahrscheinlich sein würden.

Was die gleichfalls so heftig angegriffene Form des Recitativs betrifft, so halte ich sie für eine weise Oekonomie in dem Gesammtorganismus der Oper. Diese Kunstform ist nicht darauf berechnet, der trockenen Logik und der schulmeisterlichen Pädagogik zu dienen, welche im Mittelalter in den Madrigalen und in den „contrapunktischen Verschlingungen“ eine so hervortretende Rolle gespielt hat, und welche sich gegenwärtig in die psalmodirende Langweiligkeit der ersten Anfänge des dramatischen Styls zurückverirren soll. Ihr Zweck ist, das Empfindungsvermögen auf die Handlung zu concentriren, dasselbe überzuleiten in die eigene Reproduction, in die Seele des Hörers. Abgesehen von der Nothwendigkeit, durch das leichtgesprochene Wort der musikalischen Recitation die Deutlichkeit der Handlung zu heben, ist es doch unabweisbar, dass Gegensätze eintreten, welche die Höhen und Tiefen, die Glanzlichter und Schatten des Bildes bezeichnen, das dargestellt wird. Rein äusserlich betrachtet, ist es das Recitativ, das in der grossen Oper die für die musikalische Darstellung nöthigen Formen vorbereitet, zu ihnen überführt.

Ob man dies alles besser dadurch erreicht, dass man den Sänger zwingt, ein declamatorisch componirtes Recitativ über Leitmotiven im Tact zu singen und auf vorgeschriebenen Fermaten Ruhepunkte eintreten zu lassen oder ob man dem künstlerischen Bewusstsein die Freiheit gönnt, die Aufgabe nach der eigenen dichterischen Auffassung im Tone musikalischer Declamation zu entwickeln, darüber könnte man wohl streiten, wenn die bisherigen Erfolge der dramatischen Musik, d. h. der Oper, solche wären, die man als kunstwidrig oder bedeutungslos betrachten müsste. Dem ist aber nicht so. Wer jemals, um bei deutschen Künstlern stehen zu bleiben, die Recitative des Orest von Wild und Niemann, die des Cleomenes in Rossini's Belagerung von Corinth von Bader, des Cortez von Niemann, die der Alceste und Armide von der Milder, die der Dona Anna, Iphigenie und Julia von der Schechner oder Schröder-Devrient hat singen hören, wird diese Kunstform wohl kaum mit der sklavischen Einzwängung der Zukunftsdeclamation vertauschen wollen. Aechte Künstlernaturen aber werden sich stets nur ungern dieser ebenso unnöthigen als geisttödtenden und

langweiligen Form fügen. Aehnliches hat R. Wagner in seiner Bekanntschaft mit der unvergleichlichen Schröder-Devrient sehr wohl herausgefühlt [1]). Welche Täuschung in dieser Beziehung obwaltet, davon giebt uns R. Schumann ein schlagendes Beispiel: Er war der vollen Ueberzeugung und hat dies in hinreichender Bestimmtheit ausgesprochen: „Dass das Recitativ sich überlebt habe und dass es ganz unmöglich sei, dasselbe in der herkömmlichen Weise fortzubehandeln.“ Er glaubte, in seiner Genoveva eine andere Form gefunden zu haben und sagte: „In dieser Oper ist trotzdem kein Takt, der nicht durch und durch dramatisch wäre!“ Und dennoch finden wir nicht nur in der Peri die, wenn auch dem lyrischen Text gemäss in melodiös-declamatorischer Weise behandelte, doch sonst vollkommen ausgeprägte Form des alten Recitativs, sondern dieses selbe Recitativ ist ungeachtet der Behauptung Schumann's in der Genoveva unverändert, z. B. in den Nummern 4 und 8, enthalten. Sehr treffend sagt der Biograph R. Schumann's, Wasiliewsky, S. 224, über jenes verfehlte Bestreben: „Es war die mit R. Schumann's lyrischer Natur zusammenhängende Unfähigkeit, das Recitativ als einen Hauptbestandtheil dramatisch-musikalischer Kunst, als Hauptträger der Handlung im musikalischen Drama zu erfassen und zu behandeln.“

### h) Die Formen in der Oper.

Wenn ich diese beiden Hauptformen des Opernstyls zusammen ins Auge gefasst habe, so erkannte ich in ihnen zugleich, dass in keiner Kunst eine so vollständigere Formenfreiheit, ein grösserer Spielraum für das Combinationstalent der Componisten offen steht, als in der Arie, dass aber das Recitativ, auch in der bisherigen Form, eine Abwechselungsfähigkeit bietet, wie sie nicht ausreichender gedacht werden kann. Diejenigen, welche so sehr geneigt sind, diese in der Entwickelung des musikalischen Dramas so vielfach bewährten Formen mit wohlfeilen Redensarten zu zerbrechen, bitte ich, mir die Form zu sagen, welche in den Arien der Dona Anna und denen der Zerline, der Es-dur-Arie der Elvira, den Arien des Octavio und denen des Don Juan dem dramatisch-schöpferischen Bewusstsein Mozart's

[1]) Loco cit. IV. S. 340 u. 341.

Fesseln angelegt hätten? Man wird finden, dass jede einzelne dieser zehn Arien von der andern himmelweit verschieden, ihre Form und Grenze nur in dem Charakter und der dramatischen Situation finden konnte, aus diesen gewissermaassen herausgewachsen ist. Man kann bei jeder Arie der Zauberflöte und des Figaro dieselbe Beobachtung machen und braucht keineswegs bei Mozart stehen zu bleiben, um die Richtigkeit dieser Ansicht überzeugend darzuthun. Man betrachte die Arien des Freischütz und der Euryanthe, der Vestalin und des Cortez, die Arien aus Cherubini's Medea oder aus Marschner's Templer und Hans Heiling oder aus Spohr's Jessonda, man vergleiche sie mit den Arien des Georg Brown in der Weissen Dame und denen des Johann von Paris, man wende sich endlich zu den Arien in Beethoven's Fidelio und man wird nirgend eine andere Form finden, als die sich natürlicher Weise und mit Nothwendigkeit aus den Situationen und Charakteren ergeben musste.

Die moderne Arie der besseren Componisten (von schlechten Arien spreche ich überhaupt nicht) hat mit der Schablone der alten Dacapo-Arie, das Recitativ der klassischen Oper mit dem Secco der altitalienischen Oper nichts mehr gemein.

Wozu also der Lärm? Componirt wie jene alten Meister, einheitlich, gross und schön, wenn es sein kann besser wie sie und, wirkungsvoller, arbeitet mit Ernst und mit dramatischer Sicherheit an euren Texten und bildet euch so die Form, die ihr braucht, ändert, bessert daran so viel ihr könnt und euch künstlerisch erforderlich scheint, wie ja auch jene sich die Form so hergestellt haben, wie sie ihnen nothwendig schien. Vor Allem aber glaubt nicht, dass ihr überhaupt ohne Form irgendwie arbeiten oder wirken könntet, wenn ihr euch nicht in ein nervös aufregendes und ebenso abspannendes Musiciren verlieren wollt. Thörichte Menschen halten es für ein Zeichen von Geistesstärke, die Formen zu verachten, die tiefes Wissen und gereifte Erfahrung aufgestellt haben. Sie glauben, dass, wenn sie von Formen sprechen, gerade die Arie und das Recitativ Gluck's oder anderer Klassiker zerschlagen werden müssten. Das Genie verschmilzt Form und Inhalt des Kunstwerks zu einem untrennbaren Ganzen. Nur geringe Geister suchen das Wesen in der Form und werden daher von ihr erstickt.

A. Scarlatti, der gewaltige Tonsetzer, aus dessen fruchtbarer Feder mehr als 100 Opern, an 400 Messen und Motetten, über 400 Cantaten und Oratorien geflossen sind, einer der grössesten Meister aller Zeiten, er war es, der dem verpönten Recitativ und der verachteten

Arie, dem Quartett der Saiteninstrumente zur Begleitung der Singstimme, sowie der Ouvertüre als einem der Oper organisch angehörigen Musikstücke die abgeschlossenen festen Formen gegeben hat. Mehr als durch seine zahlreichen Compositionen und erfinderischen Combinationen hat er seiner Kunst durch jene genialen, alle Zweige derselben umfassenden Reformen gedient, vermöge deren er den losen und willkürlichen, den chaotischen Zusammenfluss der Ideen, jene unbestimmten, formlosen Massen, wie ich sie oben skizzirt habe, in festbestimmte Gestaltungen zusammenfasste. Man darf ihn unbeschadet seiner Vorgänger als den Schöpfer der musikalischen Formen, wie solche sich über ein Jahrhundert lang nach ihm erhalten haben, bezeichnen, mit denen er zugleich der eigentliche Schöpfer der weltlichen Musik als einer wirklichen Kunstgattung geworden ist. Spätere Meister, unter ihnen Händel und vor Allen „der in den Anschauungen gewisser Kreise harmlos symphonirende und quartettirende Haydn“ haben diese Formen erweitert, verändert, den Bedürfnissen ihrer Zeit angepasst. Sie zerschlagen zu wollen, haben nur die Jünger der Zukunftsschule sich vermessen, indem sie, die Pygmäen, sich die Berechtigung zusprachen, an die neunte Symphonie anknüpfend, den Titanen Beethoven in sich selbst fortleben lassen zu wollen. Man möchte glauben, dass die Beherrschung der Formen und ihre Unterordnung unter den Geist und die Gedanken, die nothwendige Strenge der Studien, der Ernst der Wissenschaft, der hier in seine Rechte eintreten musste, dass Alles dies für nichts geachtet werden dürfe. Als ob Wissenschaft und Form ohne Inhalt bestehen, als ob überhaupt Grosses ohne die Verschmelzung dieser drei Elemente geleistet werden könnte! — Oder treibt etwa der Rosenstock Myrthenreiser? Auch die Natur besteht auf ihren Formen, ohne dadurch steif zu werden. Auch sie hat ihre mit der Wissenschaft correspondirenden Grundelemente, von denen sie nicht abweicht. Und doch sehen wir sie nicht schlechter werden, weil der Weinstock keinen Johannisbeersaft giebt und es dem Meere versagt ist, seine Stürme in Champagnerwellen austoben zu lassen.

Das Heil beruht nur in der neunten Symphonie und in Wagner!

„Macht, was ihr wollt; seht neben Beethoven ganz hinweg, tappt nach Mozart, umgürtet euch mit Seb. Bach; schreibt Symphonien mit oder ohne Gesang, schreibt Messen — Oratorien, diese geschlechtlosen Opernembryonen! Macht Lieder ohne Worte, Opern ohne Text. — Ihr bringt nichts zu Stande, was wahres Leben in sich habe. — Euch fehlt der Glaube! der grosse Glaube an die Nothwendigkeit dessen, was Ihr thut. Ihr habt nur den Glauben der Albernheit, den Aber-

glauben an die Möglichkeit der Nothwendigkeit Eurer egoistischen Willkür!"

Dies ist die Anrede an die Musiker[1]), die in der Schule der Geschichte gelernt, aber keine Beethoven oder Wagner geworden sind, d. h. an alle Musiker, die „selbst ihre Dummheit nicht rettet, durch die sie es ermöglichen, die neunte Symphonie nicht zu verstehen[2])!!

## i. Schlussbetrachtungen über R. Wagner's Theorieen.

Ich möchte ungern noch mehr über die Form sagen, deren Wesen so vielfach falsch aufgefasst ist. Ich muss aber, um den Aufbau der Theorie Wagner's genau darstellen zu können, noch einmal auf die Menschenstimme, die er als Instrument betrachtet, zurückkommen. Man hat gesehen, dass Wagner die absolute Melodie der Oper als eine aus den Instrumenten in die Gesangsstimme übersetzte, dass er die menschliche Stimme sich als ein Orchesterinstrument gedacht und als solches sie auch mit dem Orchester verwebt betrachtet hat.

Ich bin mir, obschon kein Musiker, doch bewusst, meinerseits über die ersten Anfangsgründe der Tonsetzung für die Oper und über die Grundelemente für den Gesang niemals so unreife Ansichten gehabt zu haben. Indess ist jene Behauptung an sich so stark und schlägt zugleich jeder musikalischen Vernunft dermaassen ins Gesicht, dass man versucht sein möchte zu glauben, dass Wagner dieselbe kaum ernsthaft gemeint haben könne. Aber er behandelt dies Thema mit einer Sicherheit, welche eine solche Voraussetzung ausschliesst.

„Die Gesangsstimme erschien im Vortrag der Melodie[3]) auf dem orchestralen Tonkörper im Grunde durchaus überflüssig und als ein zweiter entstellender Kopf ihm unnatürlich aufgesetzt. Der Zuhörer empfand dies Missverhältniss. Er verstand die Melodie des Sängers nicht eher als bis er sie, frei von den ihr hinderlichen Sprachvocalen und Consonanten, die ihn beim Erfassen der ab-

---

[1]) Ges. Schr. Bd. III. Das Kunstwerk der Zukunft, S. 131.

[2]) Ibid.

[3]) Ges. Schr. IV. Dichtung und Tonkunst, S. 211. Heinse: Hildegard von Hohenthal II, S. 157 sagt sehr schön: „Die Melodie muss in der Musik die Harmonie verbergen, wie Blätter, Blüthen und Früchte die Aeste und das Holz der Zweige an den Bäumen."

soluten Melodie beunruhigten, nur noch von Instrumenten vorgetragen (auf Wachtparaden, im Concert oder auf einem harmonischen Instrument) zu Gehör bekam."

Hier befindet sich Wagner auf der vollen Höhe seiner Auffassungsweise.

Wir wissen freilich nicht, wo er sein musikalisches Publicum zu suchen pflegte, und in wie weit dieses im Stande gewesen sein würde, Stücke, wie beispielsweise die „von Sprachvocalen und Consonanten gereinigten Arien" der Euryanthe oder der Iphigenien, der Rezia oder der Julia oder der tausende von anderen Arien, oder die Duetten und Esembles der alten und neuen Oper durch das Organ der Wachtparadenmusik anders als ausnahmsweise verstehen zu können. Es scheint ihm bei diesen Betrachtungen wohl einiges aus der neuitalienischen Musik als der eigentliche Typus der Opernmusik vorgeschwebt zu haben [1]).

Jedenfalls aber hat das rächende Geschick ihn selbst ereilt. Oft genug haben mich, als ich noch Finanzminister Sr. Majestät war, der Feuerzauber und der Walkürenritt, der Trauermarsch aus der Götterdämmerung und viele andere Stücke des Lohengrin und Tannhäuser, selbst des Fliegenden Holländer von der im Kastanienwäldchen zu Berlin täglich spielenden Wachtparadenmusik von meinen Arbeiten abgezogen. Andererseits schreibt ja die Geschichte, welche den phantastischen Abstractionen eigensinniger Köpfe oft so unberufen entgegentritt, von dem unbeschreiblichen Eindruck, den beispielsweise Gluck's Orfeus-Arie: Che fàrò senza Euridice bei dem ersten Erscheinen dieser Oper auf das Wiener Publicum gemacht hat, ohne dass die Musik auf der Wachtparade vorher gehört worden wäre. Und man hatte sie doch ungereinigt vom Schmutze der Sprachvocale und Consonanten hören müssen! Wir wissen auch, dass, als bei der ersten Aufführung der Iphigenia in Aulis in Paris die grosse Arie des Achill im 3. Act gesungen wurde, die im Parterre versammelten Officiere in der Erregung höchster Leidenschaft, die sich in ihnen durch jene Musik entzündet hatte, an die Degen griffen, gleich als

---

[1]) Vielleicht hätte es den „Meister" trösten sollen, dass kein geringerer als Mozart einer der ersten gewesen ist, die, um ihre für die Bühne geschriebenen Arbeiten auf Plätzen und Gassen dem Volke darbieten zu können, dieselben für Blasinstrumente eingerichtet haben (Meinardus, Mozart, ein Künstlerleben).

Im Zusammenhange hiermit darf man die Tafelmusik im zweiten Final des Don Juan betrachten.

müssten sie den Zorn des Troischen Helden in der Vertheidigung ihres Königs mit auskämpfen. Es ist ja auch nicht unbekannt, dass Auber's Stumme von Portici in entscheidenden historischen Momenten dermaassen zur höchsten Aufregung führte, dass sie ein neues Königreich entstehen half. Wenn man sich ferner des ungeheuren Erfolges entsinnt, den Opern, wie Mozart's Zauberflöte, Weber's Freischütz, von ihrem ersten Erscheinen an bis in die neueste Zeit hinein gehabt haben, ehe sie für Militärmusik eingerichtet und auf Wachtparaden gespielt werden konnten, und wenn man dem den glänzenden Eindruck hinzurechnen will, den man bei allen übrigen Meisterwerken aller Operncomponisten von Bedeutung und Rang täglich beobachten kann, so wird man mit mir versucht sein zu glauben, dass Wagner über jenen leitenden Gedanken seiner Theorie kaum mit Ernst nachgedacht haben könne. Aber er geht noch weiter und sagt uns, weshalb eigentlich die Musik gar keine Kunst geworden ist und hat werden können.

Wenn Brendel in seiner Geschichte der Musik Beethovens neunte Symphonie als den zweiten Theil der Weltaufgabenlösung dem Opfer Christi gleichstellt, so hat er sich einer Blasphemie schuldig gemacht.

Mit nicht geringem Erstaunen sehen wir aber auch, dass Wagner den Verfall und die Unhaltbarkeit der neueren Kunst mit besonderer Beziehung auf die Oper den unseligen Einwirkungen des Christenthums zuschreibt. „Das Christenthum", wagt er uns[1]) zu sagen, „hatte die organisch-künstlerische Lebensregung des Volks, seine natürliche Zeugungskraft erstickt. Es hatte in sein Fleisch geschnitten und mit dualistischem Secirmesser auch seinen künstlerischen Lebensorganismus vernichtet[2])."

Freilich war von einem Mann, der alles negirt, nur sich selbst nicht, der, wie ich gezeigt habe, in unerhörtem Hochmuth und in vollster Rücksichtslosigkeit sich nicht scheut, seinem Publicum die gröbsten Täuschungen aufzudringen, wenig besseres zu erwarten. Aber wenn nicht die Scheu vor dem Heiligsten, das wir kennen, so hätte doch die so klar und

---

[1]) S. 171 der alten Ausgabe vom Kunstwerk der Zukunft.

[2]) R. Wagner hatte bei diesem traurigen Ausspruche wohl nicht daran gedacht, dass er später einmal, freilich vereinzelt, schreiben würde (Thl. IX, S. 145, Gesammelte Schriften):

„Der Geist des Christenthums war es, der die Seele der Musik neu wieder belebte."

offen vor ihm und vor Allen liegende Erkenntniss der Wahrheit ihn abhalten sollen, jenes freche Wort auszusprechen. Mögen alle, die ihm sklavisch nachbeten, mit Hohnlächeln auf unsereinen herabblicken, denen die Religion unserer Väter ein auch für das äussere Leben unantastbares Heiligthum geblieben ist, auf uns, denen Christus, der Gesalbte des Herrn, weder wie den Juden ein Aergerniss, noch wie den Griechen eine Thorheit ist. Ich mindestens würde nie anstehen, gegen die Verderbtheit einer Publicistik mich aufzulehnen, die, um ihren egoistischen Dünkel zu befriedigen, mit unsauberen Händen an das Heiligste greift. Oder hätte der Theoretiker der Zukunft eine so geringe Kenntniss von Vergangenheit gehabt, dass er allein nicht gewusst hätte, was jedermann weiss, nämlich, dass die Kunst, deren höchster Glanz von dem vielbewunderten Zeitalter des Perikles an viele Hunderte von Jahren hindurch dem heranstürmenden Verfall getrotzt hatte, nach langem Schlafe gerade durch das Christenthum wieder erweckt und zu neuen wunderbaren Entwickelungsformen umgestaltet, sich auf der breiten Grundlage der christlichen Religion über die halbe Welt verbreitet hat? Ich will nicht darauf hinweisen, dass die Malerei gerade dem Christenthum ihre schönsten Blüthen verdankt und, dass die Architektur auf dem christlichen Grunde in der byzantinischen und gothischen Baukunst die reichsten Schönheiten entfaltet hat. Aber das hätte der Zukunftsmusiker doch wissen sollen, dass seine Kunst, in der ausschliesslich aller Anderen er Alles allein zu wissen vorgab, in der er allein schalten zu wollen sich anmaasste, eine Schöpfung des Christenthums ist. Muss ich (da andere, so viel ich habe erfahren können, es nicht gethan haben) daran erinnern, dass er, der ja die historischen Rechte der Sprache in ihren verrottetsten Formen aus der Vergangenheit hervorsucht, um der Realistik seiner Zukunftspoesie Genüge zu leisten, bei dieser Veranlassung einmal darüber hätte nachdenken sollen, dass das Christenthum, wie tief er es stellen mag (dies wäre seine persönliche Sache gewesen), dieser Kunst die ihr eigenthümliche Basis gegeben hat? Von der Musik der Alten, insbesondere der Griechen, weiss unser Zeitalter und wusste auch die nachchristliche Zeit so gut als gar nichts. Die Musik der Jetztzeit ist eine aus der Entwickelung des Christenthums unmittelbar entstammende neue Kunst, und der Choral (nicht die Tanzmelodie oder das Volkslied) bildet die älteste Grundlage der gesammten Musik [1]). Noch ehe man Noten, Takt, Rythmus, Harmo-

[1]) Ich weiss sehr wohl, dass spätere Choralmelodien auf ältere Volksweisen zurückgeführt worden sind. Das ändert an dieser Sachlage nichts.

nie kannte, war er der ursprüngliche Ausfluss christlich frommen Dranges zu gemeinschaftlich religiösem Gefühlsausdruck bei den Versammlungen. Es ist weltbekannt, dass der heilige Ambrosius († 397), später Gregor der Grosse († 604), die ersten Musiksysteme schufen. Als diese Grundlagen der neuen Kunst durch das unfruchtbare Streben, die alte verloren gegangene griechische Musik wieder herzustellen, vernichtet zu werden drohten, waren es ernsthafte und gottergebene Männer, welche die Musik auf streng kirchlichem Grunde zu reconstruiren versuchten. Der Mönch Hucbaldus († 930) und der Benedictiner Guido von Arezzo (1020) erfanden, der erstere die den Griechen völlig unbekannte Harmonie, der andere die Grundlagen einer einfachen Tonschrift (nicht der Noten) und einer musikalischen Elementartheorie[1]). Die Musik in unserem heutigen Sinne verdanken wir nächst Orlando Lasso vorzugsweise Palestrina, und zwar auf der ausschliessend christlichen Religionsbasis des Chorals. „Im Jahre der Gnade 1565, sagt Oulibichef sehr schön und treffend, „befahl Gott seinem Knechte Aloysius von Präneste den Choralgesang, diese träge Form, mit dem Hauche des Genius zu beleben, und Aloysius erwiederte: Herr dein Wille geschehe; und der umgewandelte Kirchengesang ertönte gleich dem Chore der Engel wieder. Die organisch-künstlerische Zeugungskraft dieses Mannes“ war durch das Christenthum so wenig erstickt worden, dass er noch jetzt als ein Fürst der heiligen Musik von denen verehrt wird, die die Kunst nicht um ihres lieben Ichs, sondern um ihres heiligen Ernstes willen treiben. Andere Männer, wie Allegri und Baj, Scarlatti, Durante, Leo, Jomelli, Pergolese, die Marcello, Astorga, Bach und seine Söhne, Händel, Hasse, Naumann, Graun, Haydn, Mozart, Beethoven, Fasch, B. Klein, Cherubini, Spohr, Neukomm, Schneider, Mendelsohn und Hiller bis auf Kiel und Dvořack folgten ihm mit ernstem Sinn auf der gegebenen Bahn nach. Auch in ihnen vermochte das Christenthum die Zeugungskraft nicht zu ersticken. Wohl aber hat es diese in der Musik bis zu jener wunderbaren Grösse entwickelt, welche in den kirchlichen Werken dieser Meister zugleich das Staunen und der Stolz unserer und der vergangenen Zeit war und ist. Ich will von diesem unerquicklichen Thema absehen. Es widert mich an, dasselbe weiter fortzuspinnen.

[1]) Ich weise auf die historischen Mittheilungen hin, welche in Bezug auf die Entwickelung der Musik auf der kirchlichen Grundlage in Fr. v. Raumers „Hohenstaufen“, Theil 6 der 3. Ausgabe, gemacht werden.

In dem Kunstwerk der Zukunft will Wagner den individuellen Menschen ertödten, den Künstler als solchen zu einem Maschinentheile herabstimmen. Aus seiner Theorie ersieht man, dass er Musik und Melodie, insoweit sie Trägerinnen und nicht Dienerinnen des Wortes sind, verwirft.

Aber er verwirft auch die Wirkung, die bisher in dem Gegensatz der Masse zu dem Einzelgesang und dem Ensemble oder zu deren Steigerung angewendet werden durfte. Er sagt uns: „In der modernen Oper hat man das Volk auf die Bühne gebracht. Aber nicht das Volk, sondern die gelehrig abgerichtete Masse, die nach dem Takte der Opernarie hin und her marschirte, brauchte man[1])."

Anders urtheilt Heinse[2]), den man freilich als einen überlebten Schriftsteller ohne Autorität bezeichnen wird:

„Der Chor bleibt der Musik eigen und ist ihr höchster Triumph über die anderen Künste, weder die Poesie noch die Malerei kann das übereinstimmende Gefühl einer Menge so stark ausdrücken. Bei jener ist das Wort zu willkürlich, als dass viele eben dasselbe treffen sollten; diese hat nur Momente und zu wenig Dauer."

So ist denn, wie über Arie und Recitativ, über die Melodie und die absolute Musik auch über den Chor, der, was wir alle wissen, das Volk nicht ist, sondern dies natürlicher Weise nur darzustellen vermag, das Verdammungsurtheil verhängt. „Selbst der bisher in der Oper verwendete Chor wird nach der Bedeutung, die ihm in den noch günstigsten Fällen dort beigelegt wird, in unserm Drama zu verschwinden haben; auch er ist nur von lebendig überzeugender Wirkung im Drama, wenn ihm die bloss massenhafte Kundgebung vollständig benommen wird. Eine Masse kann uns nie interessiren, nur verblüffen. Nur genau unterscheidbare Individuen können unsere Theilnahme fesseln[3])." Wir werden also nach und nach in dem Kunstwerk der Zukunft alles verschwinden sehen,

---

[1]) Tannhäuser und Lohengrin bringen noch den alten Chor auf die Bühne. Wie aber die gereinigte Zukunftsoper den Chor im Siegfried und die Chöre des Parsival rechtfertigen will, ist sehr unklar. Die Blumenmädchen und die Ritter des Grahl sind doch auch nicht das Volk und sollen es auch nicht sein.

[2]) Hildegard von Hohenthal III, 112.

[3]) Bd. III. Dichtkunst und Tonkunst, S. 204.

was wir bisher als aus einer gesunden Entwickelung der Künste entstanden betrachtet haben.

Architektur, Plastik, Poesie und Malerei gehen in dem Zukunftsmischmasch auf, der Gesang der Menschenstimme wird in eiserne Stiefel eingezwängt, der Chor verbannt, Arie und Recitativ herausgejagt, dem ausführenden Künstler seine Freiheit genommen.

Dafür dürfen wir die Errungenschaften von Tristan und Isolde, der Meistersinger, des Nibelungenringes und des Parsival eintauschen.

Beethoven darf nur noch in seiner neunten Symphonie den Uebergang zu diesen Opernwerken bilden — Händel, Haydn, Gluck, Mozart, Weber, von allen anderen nicht zu sprechen, werden in die Ecke gestellt.

Auf einsamer Höhe thront fortan der „Meister" und die Zukunftsschule drängt sich um den Sockel seines Götterbildes herum, indem sie jeden Zweifel an seiner Grösse für Verrath erklärt.

Das ist, was die Theorie R. Wagner's verlangt hat, worauf sie hinarbeitete.

Wenn man dies für übertrieben halten möchte, so verweise ich auf Folgendes:

„Am allerwenigsten können mir die als Freunde gelten, die, von den Eindrücken einer unvollkommenen Kenntniss meiner künstlerischen Leistungen bestimmt, das Schwankende und Unsichere dieses ihres Verständnisses auf den künstlerischen Gegenstand selbst übertragen, und einem eigenthümlichen Charakter desselben das beimessen, was seinen Grund nur in ihrer eigenen Verwirrung findet. Die Stellung, in der diese dem Künstler gegenübertraten und mit dem vollsten Aufwande von Klugheit sich zu behaupten suchen, nennen sie die einer unparteiischen Kritik und unter allen Umständen geben sie vor, die eigentlichen „wahren Freunde" des Künstlers zu sein, dessen wirklichen Feinde die wären, die sich ihm mit vollster Sympathie zur Seite stellen [1])."

Deutlicher und für jede kritische Aeusserung abwehrender kann man nicht wohl sprechen.

Und dieser Anmaassung gemäss wird jede selbstständige Meinung, sobald sie vor dem Halbgott nicht auf den Knien liegt, in der denkbar rohesten Weise überfallen, niedergeschrieben, getödtet.

---

[1]) Gesammelte Schriften, Bd. IV, S. 288. Eine Mittheilung an meine Freunde.

Es liegt eine wunderbare Hilfe in der Reclame und ihren, von den erforderlichen Mitteln richtig geleiteten Directiven.

* * *

Ich scheide hiermit für jetzt von dem geneigten Leser.

Ich würde noch des Versuchs haben gedenken können, R. Wagner mit dem grössten Staatsmanne unserer Zeit, vielleicht aller Zeiten, mit dem Fürsten Bismarck in eine Parallele zu stellen, eines Versuchs, der der jüngsten Zeit entstammt und in dem noch eine sonst vergessene Grösse aus dem Jahre 1848 hineingezogen worden ist.

Ich glaube aber, hierauf nicht weiter eingehen zu sollen, mindestens an dieser Stelle nicht.

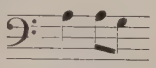
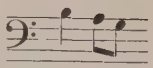
Ich weiss übrigens sehr wohl, dass man von mir nach all' dem Vorhergesagten die Nutzanwendung auf R. Wagner's Kunstwerke der Zukunft fordern könnte.

Ich werde mit dieser nicht lange warten lassen. Für die zunächst vorliegende Aufgabe schien mir dieselbe nicht erforderlich; denn ich habe nachgewiesen, dass Gluck's Reform der Oper weit hinausgegangen ist über das, was R. Wagner und seine Schule in ihr anerkannt und was sie selbst geleistet haben, dass das, was der Zukunftsmeister von dieser Reform in seinem höheren Sinne verlangt, theils einen Rückschritt in sich schliessen, theils zu künstlerischer Verirrung und Verwirrung führen würde.

Aber ich fühle doch das Bedürfniss, an seinen Dichtungen wie an seiner Musik speciell den Beweis für meine Kunstanschauungen anzutreten.

Der nicht geringe Umfang einer solchen Arbeit macht es nöthig, dies in einem besonderen Werke zu thun.

# Druckfehler.

Seite 16, Zeile 31, statt Guinault lies Quinault.
„ 40 „ 16 „ polyphem lies polyphon.
„ 45 „ 30 „ la grimar lies lagrimar.
„ 48 „ 1 „ mau lies man.
„ 67 „ 8 der Noten, statt  lies 
„ 76 „ 3 „ „ „ affroux lies affreux.
„ 76 „ 6 „ „ „ j'e nai lies j'en ai.
„ 76 „ 9 „ „ „ cruet lies cruel.
„ 79 „ 17 statt implorable lies implacable.
„ 79 „ 3 der Noten, statt épouvasttable lies épouvantable.
„ 80 „ 1 „ „ „ truisons lies détruison.
„ 81 „ 1 „ „ „ parlez lies partez.
„ 96 „ 1 „ „ „ scient lies soient.
„ 102 „ 14 statt Demofoonte lies Demofonte.
„ 122 „ 14 „ wirkten lies wirkte.
„ 161, Ueberschrift, statt Händel's lies Hasse's.
„ 170, Zeile 29, statt Orpheus lies des Orpheus.
„ 171 „ 10 „ wieder lies wilder.
„ 199 „ 2 „ Scytalke lies Scytalkes.
„ 204 „ 33 „ welcher lies welchem.
„ 213 „ 7 „ s'implore lies t'implore.
„ 230 „ 3 „ könnte lies konnte.
„ 235 „ 2 „ Dal orido lies Dall orido.